

Hogarth

■ Antral, Louis-Robert (1895-1939). Hogarth. 1931.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

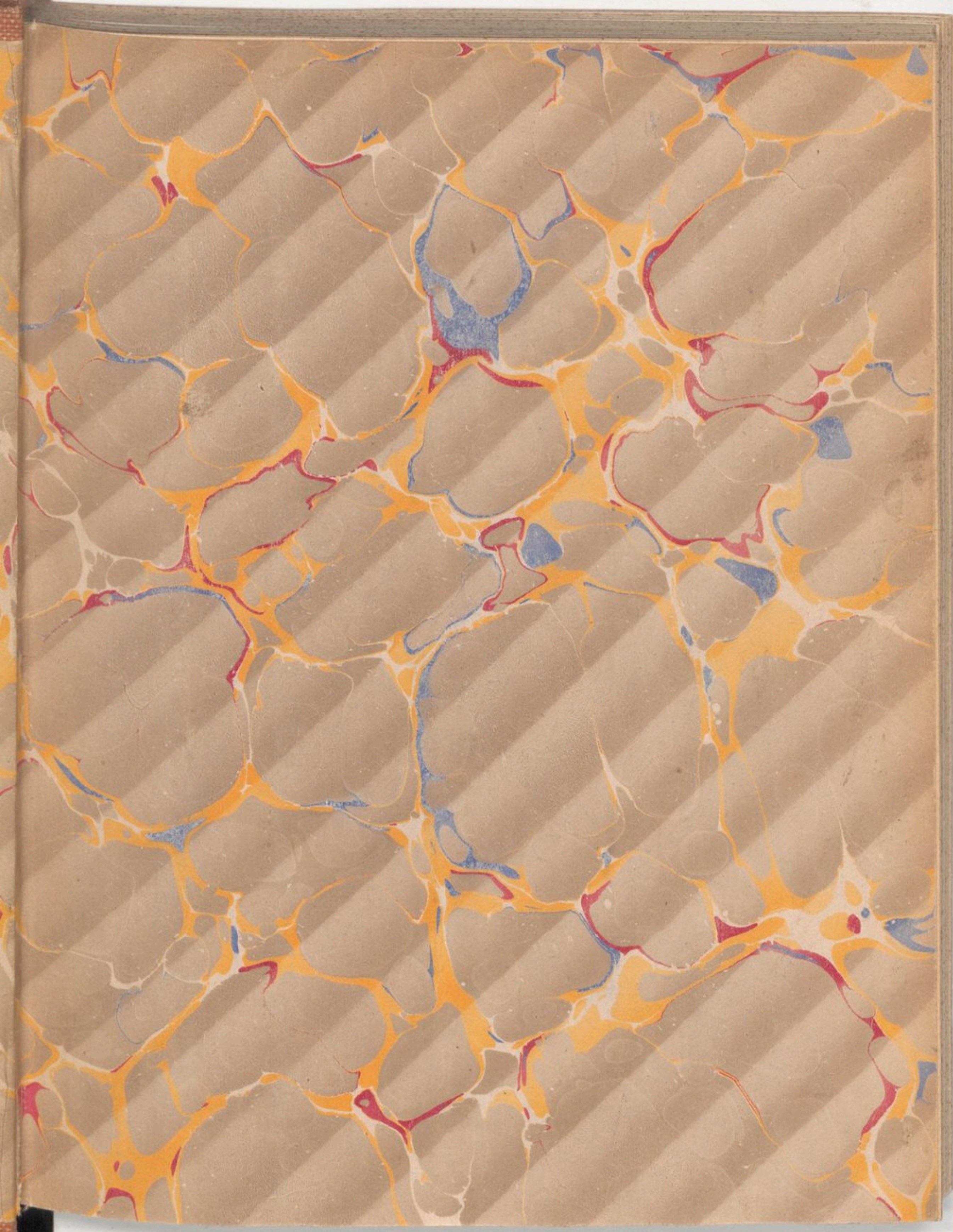
7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter utilisationcommerciale@bnf.fr.

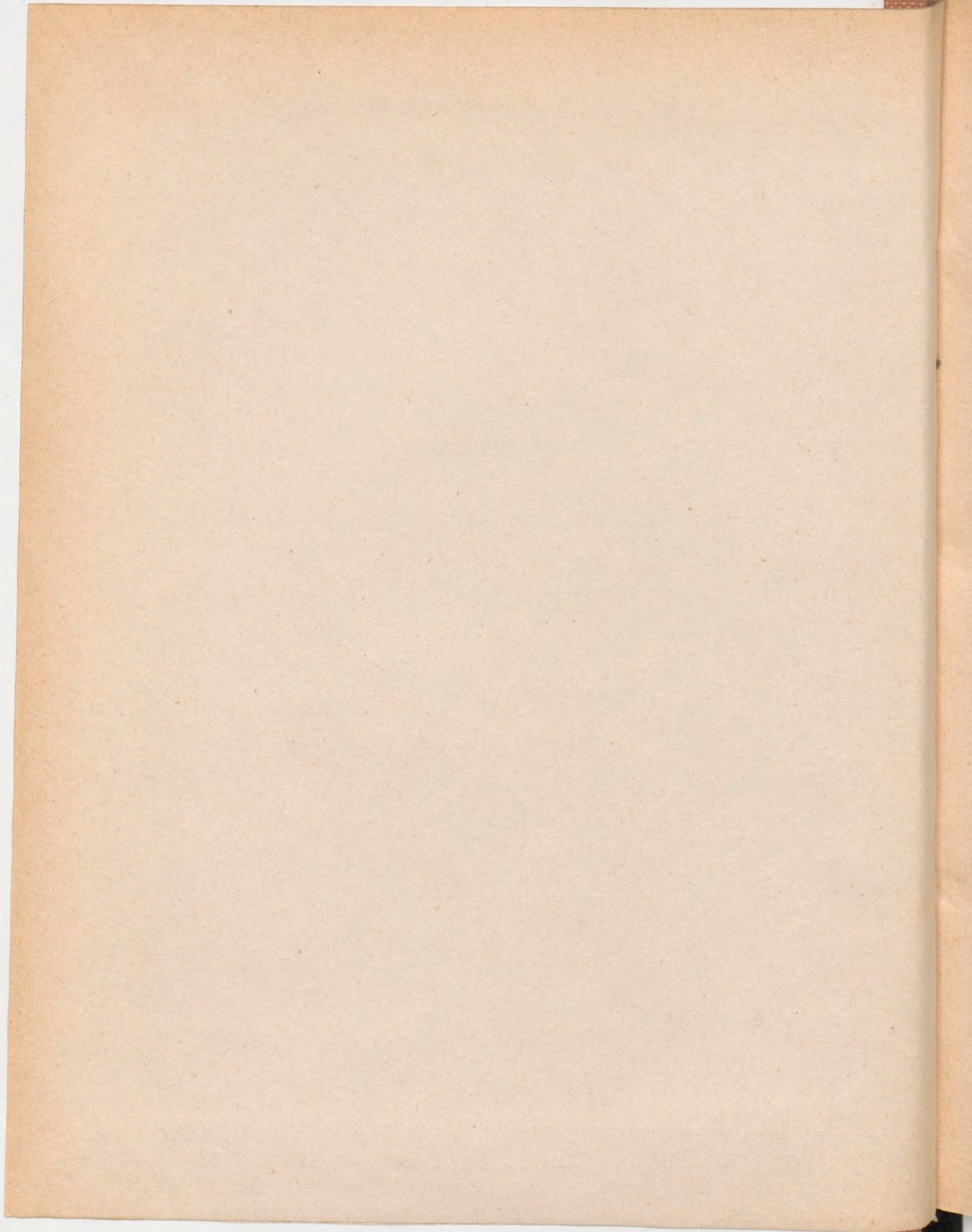
Institut National d'Histoire de l'Art

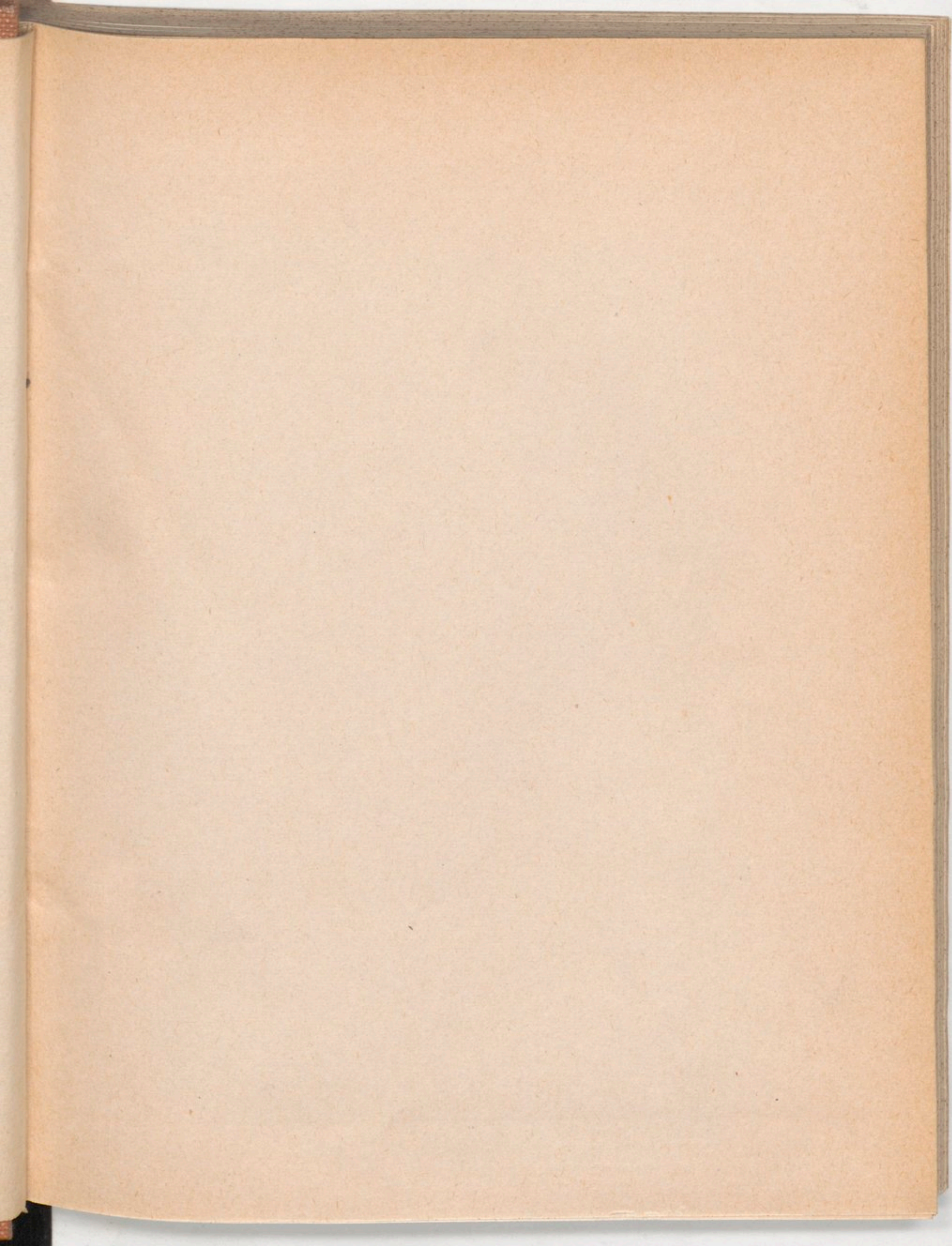


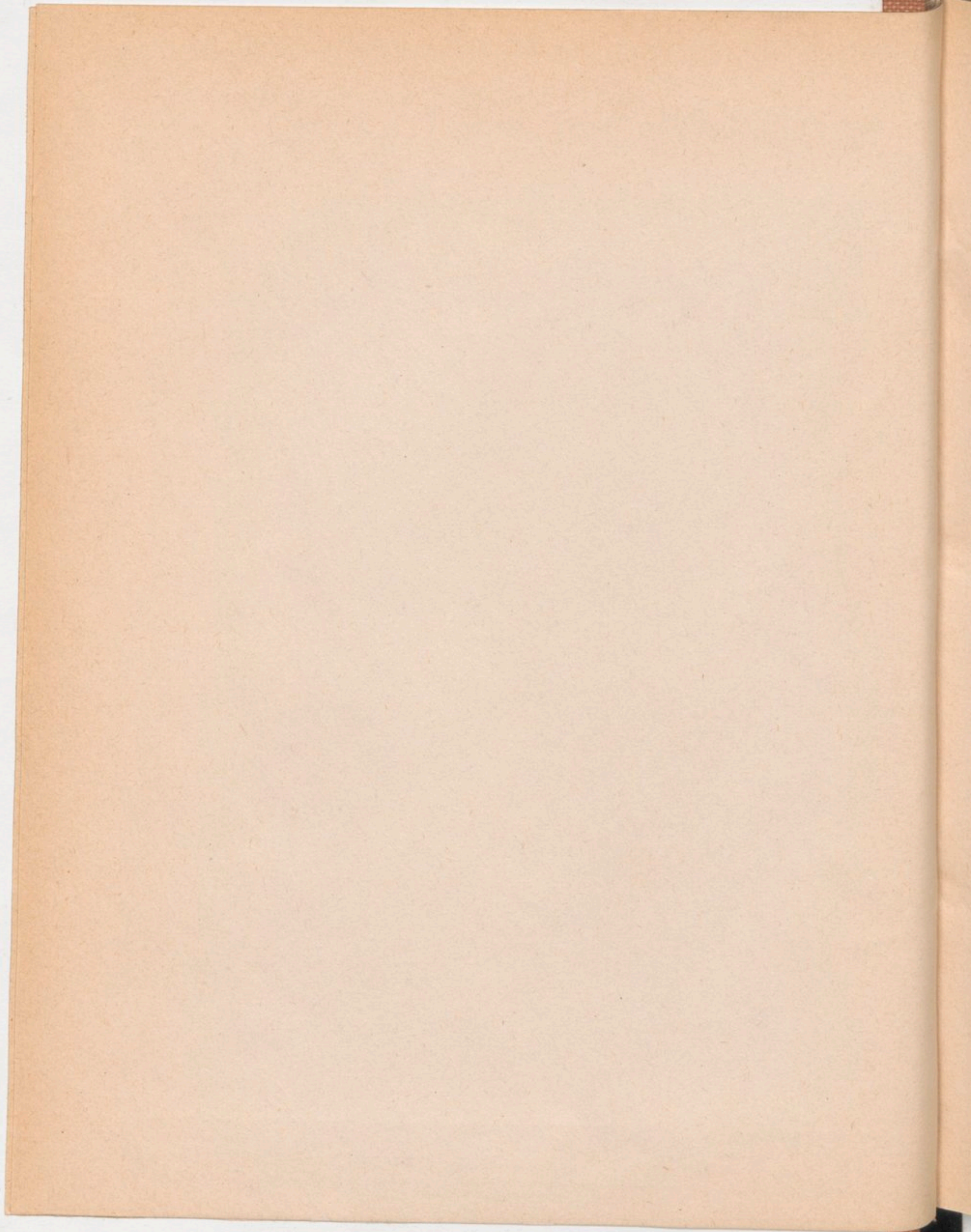
090102341477

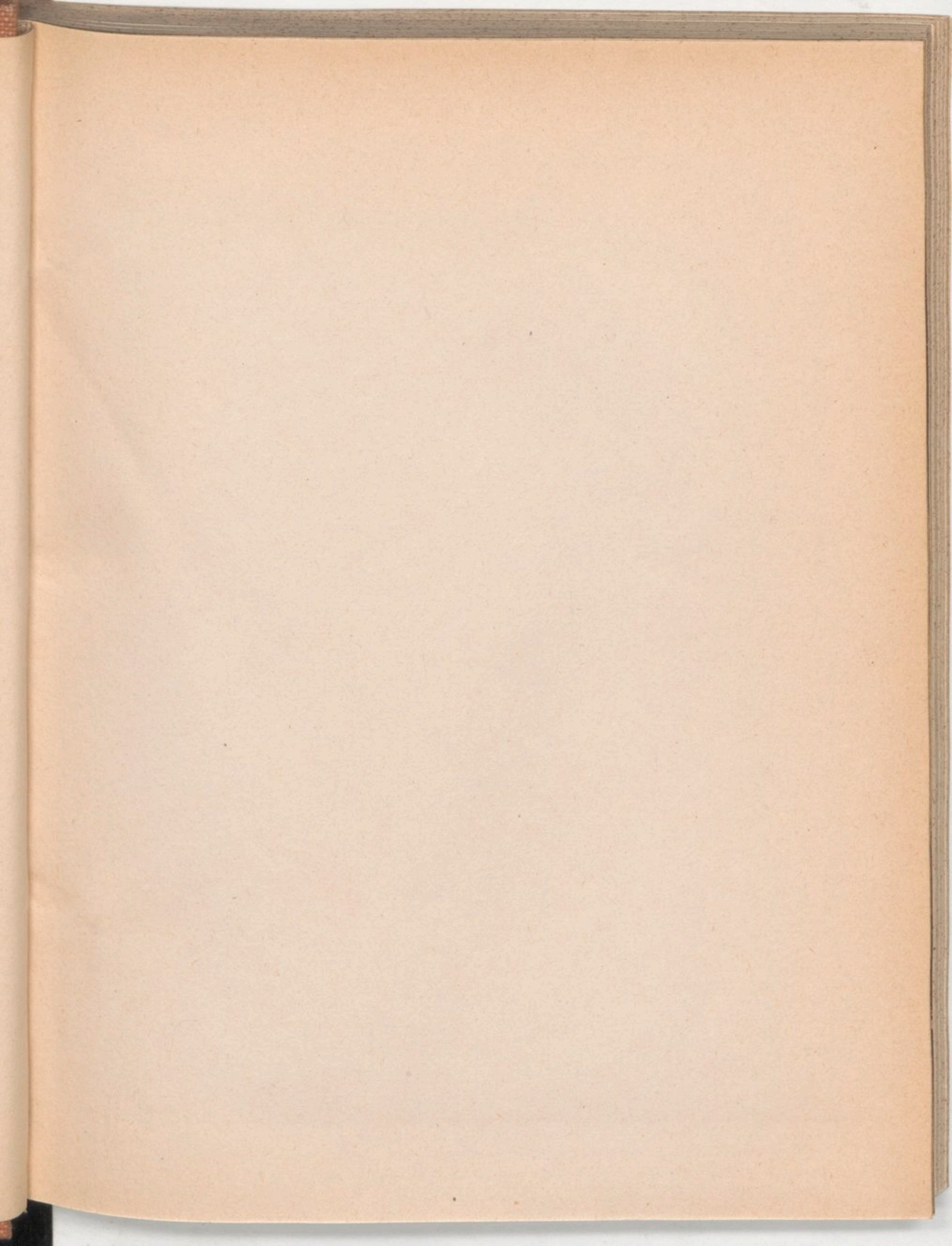


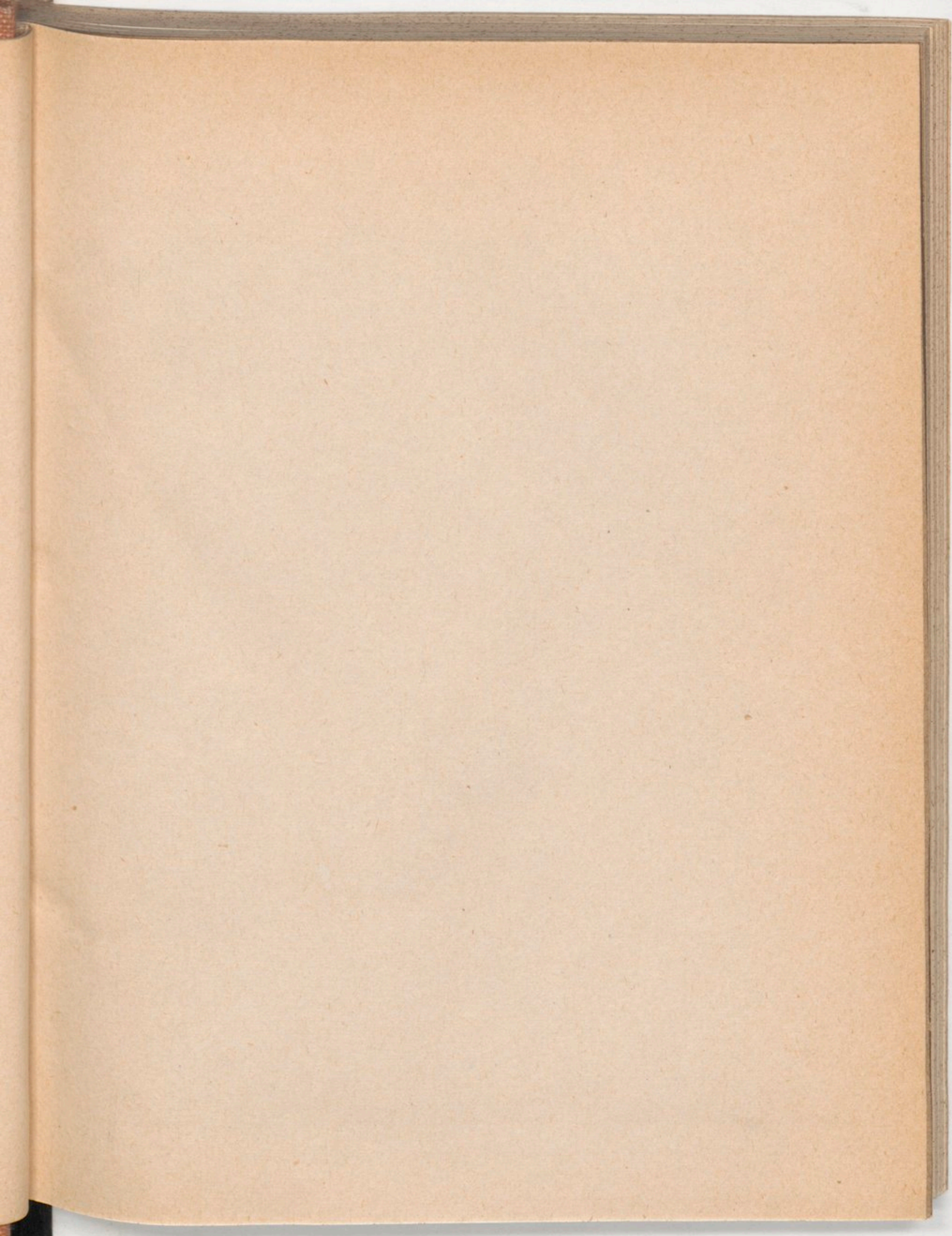




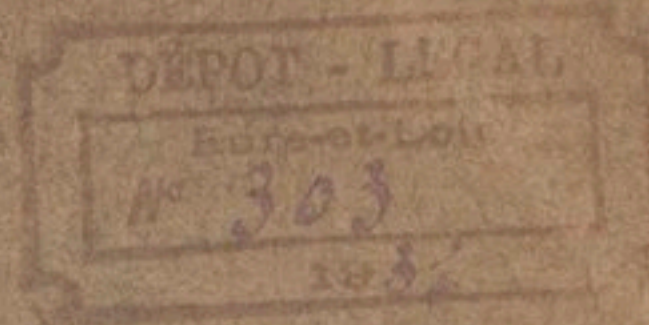








" MAITRES DE L'ART ANCIEN "



HOGARTH

PAR LOUIS-ROBERT ANTRAL
avec soixante planches hors
texte en héliogravure



..... LES ÉDITIONS RIEDER

7, PLACE SAINT - SULPICE, 7. — PARIS

~~205 a 19~~

HOGARTH

CE VOLUME, LE VINGTIÈME DE LA COLLECTION "MAÎTRES DE
L'ART ANCIEN", DIRIGÉE PAR T.-L. KLINGSOR, A ÉTÉ ACHEVÉ EN
JUN M.CM.XXXI, LA GRAVURE DES PLANCHES PAR LA SOCIÉTÉ
DE GRAVURE ET D'IMPRESSION D'ART A CACHAN, LE TEXTE PAR
DAUPELEY-GOUVERNEUR A NOGENT-LE-ROTRON (EURE-ET-LOIR).

12° D 830 =
20

“ MAITRES DE L'ART ANCIEN ”

10
/ HOGARTH

PAR

10
/ LOUIS-ROBERT ANTRAL

60 planches hors texte
en héliogravure



LES ÉDITIONS RIEDER

7, Place Saint-Sulpice, 7

PARIS

M.CM.XXXI

22.266



*Droits de traduction et de reproduction
réservés pour tous pays*
Copyright by Les Éditions Rieder, 1931.

WILLIAM HOGARTH

MAGIE des mers, étrange vision que celle de ce port de Londres au XVIII^e siècle ! Par delà Barnstaple, fouillant dans la brume, la Tamise énorme et plate, irrégulière et scintillante, pleine de navires à trois ponts, chargée de flûtes navigantes, encombrée d'entrepôts plantés dans la vase et cernés sur le ciel par les vergues des galiotes.

Irrésistible attrait, ces cargaisons aux senteurs de poivre, ce spectacle multicolore et mouvant des négriers, des capitaines de navire, des marins colorés et violents, ivres d'orgie et de gin !

Ici ce sont boutiques où l'on trafique l'épice, là ce sont tripots fumeux où l'on vend des chansons et des hommes. Après Gravesend, la Tamise, bourrée de frégates, est devenue un bras de mer couleur de plomb et, dans le brouillard, les bricks et les trois-mâts se mêlent, se séparent et se rapprochent encore. Là-bas, dans le lointain, c'est Woolwich et ses forçats, plus près ce sont les entrepôts de la royale Compagnie des Indes qu'encadrent les mâtures puissantes et compliquées qui écrivent sur le ciel. Une sorte de brume liquide coule sur les



chasse-marée, enserre les vaisseaux, estompe sur les gaillards d'avant la salamandre d'or qui marque les navires du financier Law. Jusqu'à Greenwich, le réseau de cordages et la forêt des mâts va s'épaississant, barrant le ciel, portant attachées à ses vergues et à ses câbles pas mal d'aventures étranges ou peu recommandables, déguisées et travesties sous des noms aux facettes d'or. Dans ce Londres du XVIII^e siècle qui n'a pas de quais, la marée monte et redescend, bousculant les denrées multicolores, les béliers et les portants qui, demain, vont vider les frégates, parfumant les berges aux senteurs des Antilles. La ville dans le lointain est là, captive au filet des cordages ; dans les docks des Indes occidentales, mille vaisseaux dorment ayant cargué leurs voiles et les carènes des navires se mêlent aux auvents des maisons qui grincent dans la nuit... Vacarme assourdissant que toutes ces langues d'Orient, emprise des senteurs des Iles, odeur âcre et goudronnée des pays nordiques ! Partout ce sont navires ventrus porteurs de rêves rangés au long des maisons de bois aux formes bizarres et qui ressemblent à des bâtiments démâtés. Les rues où brillent des quinquets viennent buter aux voiliers ; au ras des échoppes des attroupements bouchent les issues, ailleurs une activité dévorante s'est emparée des ruelles.

Dans les ruisseaux fangeux, des enfants jouent aux osselets, ici c'est un groupe de chanteurs ambulants, là des « dévoileurs » d'avenir que vient de renverser le carrosse d'un traitant en fuite vers Saint-Paul.

Saint-Paul étrange et secret quartier des tavernes qui s'étend jusqu'à la Tour de Londres. Les commerçants en perruques, les marins ivres, les sergents du roi et l'aristocratie anglaise y échangent des coups. Ici les montreurs d'oiseaux et les marchands d'orviétans circulent au milieu des tables où la bière coule à flot, là le punch allume dans les yeux des navigateurs affamés par trois cents jours de mer des désirs invouables, alors l'orgie, suintant aux portes, enjambant les

galetas, glissant dans la rue, s'empare de tout. Ce port, que toute sa forêt de mâts relie au monde, devient une extraordinaire cité aux grouillements d'Orient.

Singulier spectacle que ces ruelles sordides qui longent la Tamise, coupe-gorge que le guet épure à coups de mousquet et de hallebarde, interminables rixes entre la population gorgée d'alcool et les races venues de toute la terre aux flancs des navires ! Courant les impasses, devançant la misère physique et morale, la haine, la souffrance, la bassesse ou la folie s'emparent de tous.

Fuyant la lumière des torches, pillant les éventaires, toute une population de voleurs à la tire, d'êtres difformes, gâteux, hydropiques ou tordus s'enthousiasme pour une complainte à la louange du roi ou rêve de fouiller les coffres des navires. C'est l'époque de cette formidable banqueroute qui enjambait les mers tout en vidant les poches. Law, du haut d'un encorbellement, haranguait la populace avide, les banquiers rossaient les soldats et seuls les coups de pistolet trouant le brouillard rétablissaient le calme pour un instant. Au loin c'étaient les hurlements des entrepreneurs d'« élection » et la ripaille publique s'installait du côté de Charing-Cross. Des quartiers de Wapping, de London-Dock, des familles hâves, déguenillées, des théories de mendiants affamés sortent de leurs bouges fétides et assiègent les bateleurs d'estrade. Au milieu du luxe de l'aristocratie anglaise, les haillons de ces quartiers de Londres sont d'une misère infinie, car cette population porte en elle d'incroyables et affreuses maladies.

Bien des années auparavant, le maçon Ben Jonson, puissant et génial, avait « puisé » à ces passions violentes, mélangées et brutales, les sujets les plus trapus de ses rudes pièces de théâtre. Dans le même et extraordinaire folklore, Shakespeare avait taillé ses drames ; là aussi Milton, aveugle et misérable, avait composé presque tous les vers de son *Paradis perdu*, et c'est encore dans ce singulier milieu, dans ces ruelles tortueuses

et trépidantes, au milieu de cette population attendrissante et tarée, qu'Hogarth, crayon en main, allait écrire son œuvre.

Pour bien comprendre la forte personnalité d'Hogarth, il n'est pas inutile de se dire qu'étant Anglais il appartient étroitement à sa race, qu'il en est l'illustration intelligente, curieuse et que, dans son œuvre, les solides qualités ou les quelques travers de ce peuple aventureux et moraliste vont apparaître tour à tour.



La famille des Hogard ou Hogarth, comme on disait encore, était originaire de Kirby Thore près de Shap Abbey, au comté de Westmoreland. Le père de l'artiste, Richard Hogarth, cultivait avec ses frères dans la vallée de Bampton des terres familiales, mais, bientôt torturé par le démon littéraire, il abandonne la gestion de son patrimoine et nous le voyons arriver à Londres. La grande ville ne paraît pas lui avoir réservé bon accueil. Après avoir été prote d'imprimerie pendant un certain temps, il s'essaya à quelques écrits que les libraires refusèrent. Si nous nous en rapportons à Peter Cunningham, il aurait même été directeur d'une « maison d'enseignement » dans Ship Court Old Bailey, à côté de Newgate Street.

Aussi c'est à Londres, le 10 novembre 1697, que naquit William Hogarth, dans la paroisse de Saint-Barthélemy-le-Grand. Peu de temps après, deux filles, Mary et Ann, de quelques années plus jeunes qu'Hogarth, venaient grossir la famille et la gêne de Richard Hogarth.

Les seuls détails que nous possédions sur la prime jeunesse de l'artiste nous le montrent au milieu d'une famille besogneuse et sans cesse traquée par les créanciers. Les travaux littéraires du père de William n'apportaient au foyer que bien peu d'argent et son séjour à l'école fut, on le pense bien, de

courte durée. De son propre aveu, il eut, très jeune, le sens de l'observation et ses cahiers furent plus vite remplis de dessins que de devoirs.

M. Edward Hutton, dans son étude sur Hogarth, cite d'ailleurs cette lettre où nous apparaît le caractère de l'artiste :

« Mon père, avec sa plume, ne pouvait que me donner les moyens de gagner ma vie par moi-même. Comme j'avais *naturellement le coup d'œil juste*, un vif penchant pour le dessin, j'éprouvais tout petit un plaisir extrême à toutes sortes de spectacles ; le talent d'imitation commun à tous les enfants *était chez moi remarquable*. Tout jeune encore, l'accès de l'atelier d'un peintre voisin détourna mon attention des jeux et à toutes les occasions imaginables je m'occupais de dessin. Je fis la connaissance d'un camarade du même acabit et appris bientôt à dessiner *très correctement* les lettres de l'alphabet. Mes devoirs à l'école se faisaient remarquer bien plus par les ornements qui les enjolivaient que par leur mérite intrinsèque. Pour ce qui concernait leur bonne exécution, je m'aperçus bientôt que certaines têtes de buse à bonne mémoire me dépassaient sans peine ; *quant à la partie artistique, j'étais tout particulièrement distingué.* »

Si j'ai cité cette lettre, en soulignant certains passages, ce n'est pas tant pour son mérite particulier que pour montrer chez l'artiste cet esprit orgueilleux, critique et insupportable qui, déjà, marquait la personnalité naissante d'Hogarth.

Est-ce sur le vu de ces premiers essais qu'un peintre voisin, dont le nom manque, l'accueillit dans son entourage ? Les premiers renseignements précis que nous possédons nous le montrent apprenti graveur chez un certain Ellis Gamble, qui tenait boutique à l'enseigne de l'*Ange-d'Or* dans Leicester Fields. Pendant plusieurs années, il va y graver des armoiries et des attributs commerciaux. Le soir venu, et chaque fois qu'il le peut, il va dessiner d'après les maîtres ou faire des croquis sur nature. Déjà l'observation de la rue l'attire et,

quand son travail le lui permet, il descend se mêler à cet extraordinaire élan de la foule qui se meut devant lui. Mais que de fois sa contemplation fut écourtée ! car Hogarth, à cette époque, était seul à assurer la subsistance de sa mère, de ses deux sœurs, son père étant mort au début de 1718, et le travail mercenaire l'attendait au logis.

C'est de cette période que date la première œuvre que nous ayons d'Hogarth, sa propre carte commerciale ornée de petits amours et portant :

« W. HOGARTH, engraver, avril 1720. »

Nichols, dans ses *Anecdotes*, nous apprend qu'à quelques années de là il fait quelques frontispices pour les *Voyages* d'Aubry de la Motraye (1723) et qu'il grave sept planches pour les *Nouvelles Métamorphoses*. C'est seulement en 1724 qu'il donne la première planche de son cru, qu'il intitule *Masquarades and operas*.

La publication de cette gravure attira sur lui l'attention de James Thornhill, qui dirigeait à Covent Garden une école de peinture où le jeune homme entra comme élève, à vrai dire fort irrégulier. Il commença en 1725 son illustration pour l'*Hudibras* de Butler. Cette satire, dirigée contre les Presbytériens et les Indépendants au temps de Cromwell, parut en réimpression en 1726. C'est un ouvrage dans le genre de notre *Satire Ménippée*. Les allusions triviales et l'esprit de parti l'avaient rendu très populaire, mais, les passions se calmant, l'oubli et l'obscurité allaient l'anéantir. Hogarth, avec ses gravures brutales et assez libres, lui redonna, pour peu de temps il est vrai, un nouvel éclat. Parmi ces planches, certaines sont médiocres, et l'on prétendit qu'elles étaient de mauvaises copies de travaux antérieurs ; quoi qu'il en soit, on sent déjà à maints détails l'épanouissement de la personnalité de l'artiste qui guette l'instant de se montrer.

En cette année 1727, un tapissier avait commandé au jeune

artiste, pour trente guinées, une peinture ; mais, hélas ! il apprit entre temps que la renommée d'Hogarth s'établissait comme graveur et non comme peintre ; aussi refusa-t-il de prendre livraison de la toile.

Tels sont les débuts de William en peinture. Si j'ai cité ce fait sans importance, c'est qu'il devait marquer néanmoins la vie d'Hogarth. Son tempérament peu commode réagissant, il intenta au tapissier un procès qu'il gagna. L'artiste y prit peut-être le goût de cette chicane et des procès, qu'il va conserver toute sa vie. De plus, il résolut de montrer à tous qu'il était peintre, et c'est de cette époque que datent ses premières toiles.

Il ne fréquentait pas assidûment l'école de John Thornhill, mais entretenait des relations d'amitié avec le fils de Sir John et avec la sœur de celui-ci, la jeune Jane, à peine âgée de dix-neuf ans, qu'il trouvait charmante.

Hogarth était un parti peu brillant pour la fille d'un peintre-sergent du roi, aussi Thornhill refusa-t-il son consentement à leur union. Hogarth ne s'en émut pas. Il n'était pas d'un caractère à se plier et il enleva tout simplement Jane Thornhill, qu'il épousa clandestinement, le 25 mars 1730, dans l'église de Old Paddington.

Voici Hogarth marié un peu brusquement, mais il fallait vivre. Son beau-père ne voulant plus entendre parler de lui, force lui fut de chercher dans le « portrait » l'argent nécessaire aux frais d'un logis. Il paraît qu'il n'y réussit pas si mal, puisque nous le trouvons installé dans ces Leicester Fields, où vivaient, retirés en de rébarbatives et opulentes demeures, les traitants d'ébène et les riches armateurs. C'est de ce quartier aristocratique et de cette époque que datent certains de ces portraits qui allaient le rendre immortel.

On pourrait croire qu'Hogarth, tiré d'affaire, gagnant largement sa vie, allait continuer à peindre des portraits de lords ou de bourgeois, mais la vie était là qui l'attirait ; à sa

portée la société anglaise étalait ses appétits et un invincible désir l'étreignait.

En 1732, il achève cette série de la *Vie d'une Courtisane* dont le retentissement énorme le rendit célèbre d'un seul coup. En 1733, on tira du thème de ses peintures une pièce de théâtre et, sur les indications d'Hogarth, on monta un ballet qui fut joué sur la scène de Drury Lane. Peut-être est-ce pendant ces représentations que l'artiste, qui cherchait volontiers l'impossible, conçut cette idée extraordinaire de peindre les sons !

Le succès lui ramena les bonnes grâces de son beau-père, pour peu de temps cependant, puisque Thornhill mourait au début de 1734.

L'année précédente, Hogarth avait publié les *Buveurs de punch*, plus connus sous le titre de la *Réunion moderne à minuit*. Il y décrivait et condamnait l'abrutissement d'une certaine société anglaise. Peu après, dans l'esprit et la manière de sa première série, il donnait la *Vie du libertin*, suite de huit tableaux dont on vendait les gravures pour deux livres et deux shillings. Il eut cette fois encore un franc succès en dépit d'une réédition de moyens.

Avec les années 1733 et 1734, nous allons voir Hogarth qui, venant d'hériter du matériel académique de son beau-père, se dispose à fonder une Académie. Il y réussit et l'installe à Saint-Martin's Lane. L'artiste nous en a laissé un tableau qui retrace l'application et la froideur d'une séance de modèle vivant. Dans une salle basse, enfumée, sous l'éclairage d'une lampe centrale qui projette sa clarté sur un homme nu, des jeunes gens, un carton sur les genoux, dessinent attentivement. Les coins sont sombres et ne permettent pas de voir ce qui s'y passe. Il y a dans cette peinture un certain côté inquiétant et toutes les figures appliquées ou grimaçantes qui se serrent contre cet hémicycle font penser à ce que devaient être, en certaines caves ou celliers du quartier Saint-

Gilles, les réunions clandestines du parti des Whigs ou des Tories.

Hogarth auprès de ses disciples dut trouver cette joie qu'il avait toujours quand l'occasion lui était donnée d'expliquer les bizarres théories sur l'art, qu'il allait codifier plus tard dans l'*Analyse de la beauté*.

Cette Académie eut-elle une influence sur son art? C'est peu probable et il ne semble pas y avoir gagné autre chose qu'un mesquin désir de faire de la « peinture d'histoire ». Il emploie les années 1735 et 1736 à des travaux d'un intérêt discutabile dont nous parlons par ailleurs. C'est à cette époque qu'il grave néanmoins la superbe planche des *Fidèles endormis*, celle de la *Toilette des comédiennes dans une grange* et la *Détresse du poète*, autant d'œuvres solides, minutieuses et parfaitement composées. Tout de suite après, il peignait le magnifique portrait du *Capitaine Coram*, qui date de 1739, et, avec 1745, une nouvelle série satirique, très importante dans la production de l'artiste, allait voir le jour : c'est le fameux *Mariage à la mode*, divulgué par la reproduction et regardé par beaucoup comme l'œuvre capitale du peintre. Cette suite de six tableaux, qui retracent les malheurs conjugaux d'une déplorable union, est une sorte de roman de mœurs, comme une contre-partie de notre *Bourgeois-gentilhomme*, et c'est à ce titre qu'elle passionne le public. A côté de certains détails légèrement grivois, il y avait assez de sombres et romantiques péripéties pour satisfaire la morale la plus exigeante et c'est ce qui en explique le succès.

Hogarth songe alors à faire un portrait de lui-même. L'artiste, à cette époque, a une quarantaine d'années. Son visage glabre est empâté et haut en couleur. C'est le type marqué de l'Anglo-Saxon. Le regard bleu gris est ironique et un peu lourd. La bouche, d'un dessin précis, apparaît sèche et amère. Un air d'assurance et de suffisance éclaire tous ses traits. Cédant à un certain romantisme burlesque, Hogarth y est vêtu

d'une sorte de bonnet en étoffe rouge du même ton que son vêtement, sur lequel tranche le velours noir d'un gilet. Comme l'artiste avait des prétentions littéraires, il n'a pas manqué d'appuyer le portrait sur des volumes reliés, au dos desquels on lit les noms de Shakespeare et de Milton. Son fidèle chien Tromp, symbole de la « vieille Angleterre », veille sur la renommée de son maître. Il est impossible de n'être pas frappé par une sorte de parenté qui unit Hogarth à son chien : l'homme a, physiquement, presque le même regard que l'animal et moralement le même désir de mordre. Au bas du tableau, dans le coin de gauche, la palette de l'artiste avec cette fameuse ligne en forme d'S qui allait intriguer ses contemporains et soulever tant de discussions âpres et passionnées. L'année suivante, il entreprend les portraits de *David Garrick*, de *Simon* et celui de *Lord Lovat*. Sans désespérer, il commence *Travail et Paresse*, longue suite morale, un peu fastidieuse parfois, mais qui contient de remarquables compositions.

Nous sommes arrivés à l'époque où Hogarth fit un voyage en France en compagnie du peintre Francis Hayman et du sculpteur Cherre. On était au printemps de 1748, l'artiste, fraîchement débarqué à Calais, imbu des préjugés de son pays, se gaussait de tous et traitait la ville en pays conquis. La paix était signée entre Louis XV et le ministère anglais, mais les esprits restaient échauffés. L'arrogance de Hogarth, la bêtise de « quatre fantassins en habit blanc, coiffés d'un tourne-vis », l'esquisse de la porte de Calais, et il n'en fallut pas plus pour que l'on appréhendât l'artiste comme espion de Walpole et qu'il fût reconduit, sous bonne escorte, à la côte anglaise près de Ramsgate.

Hogarth a laissé une lettre¹ où il retrace l'aventure et qui est assez spirituelle :

« Comme j'étais en train de flâner et que j'observais de près

1. Citée dans l'ouvrage de M. Edward Hutton sur Hogarth.

la Porte de Calais, qui semble avoir été érigée par les Anglais au temps de l'occupation, je remarquai sur la façade quelques vestiges paraissant provenir des Armes d'Angleterre. Ce détail, sans parler d'une vaine curiosité, me poussa à prendre un croquis de la porte. Pris sur le fait, je fus arrêté ; mais, comme je n'essayais nullement de cacher aucun de mes croquis, ni aucune de mes notes, on put constater que c'étaient là des matériaux qui ne pouvaient servir qu'au peintre pour son usage particulier, sans aucun rapport avec l'art de la fortification, et l'on ne crut pas nécessaire de me réexpédier sur Paris. Je fus seulement strictement consigné dans mon appartement, jusqu'à ce que le vent devînt favorable pour un voyage en Angleterre. A peine rentré dans mon pays, je me mis à la tâche ; je fis de la porte mon fond et plantai mon propre portrait dans un coin. On s'accorde à le trouver ressemblant, avec la main du soldat sur mon épaule. Avec le moine pansu qui arrête le cuisinier étique ployant sous le faix d'un énorme quartier de bœuf, avec les deux soldats emportant un vaste chaudron de soupe maigre, j'ai eu l'intention de mettre sous les yeux de mes compatriotes les frappantes dissemblances qui séparent aliments, prêtres, soldats dans deux nations tellement voisines que, par une belle journée, on peut voir sans peine les côtes de l'une du rivage de l'autre. Le mélancolique et misérable Highlander, mâchonnant son maigre repas composé d'un bout de pain et d'un oignon, est là pour relater l'histoire de ces nombreux déserteurs qui ont fui le pays après la rébellion. »

En plus de cette lettre, Hogarth pour se venger fit paraître ces deux satires : le *Roast-beef de la vieille Angleterre* et l'*Invasion*. Le musée de Calais possède deux des premiers tirages de ces célèbres gravures.



La Marche des gardes vers Finchley marque l'année 1750 et

en même temps paraissaient la *Rue de la Bière* et la *Rue du Gin*, puis les *Quatre âges de la cruauté*. Hogarth, à cette époque, était âgé de cinquante-trois ans, la partie la plus importante de son œuvre était réalisée. Il lui restait encore à graver certaines scènes de l'*Élection*, dont une bonne part des dessins existaient déjà. Il profite de certains moments de répit qu'il utilise à écrire l'*Analyse de la beauté*, et le 6 juin 1757, en remplacement de John Thornhill, il est nommé « sergent-peintre » des collections royales, aux appointements de 10 livres. Le portrait qu'il fit du roi date de cette époque.

C'est au début de l'année 1763 : Hogarth est devenu vieux, mais son esprit est encore lucide. Il surveille, corrige des planches anciennes et grave encore à longueur de journée, mais il ne fera plus aucune peinture importante. Sa santé est devenue précaire, il est surmené, inquiet sur lui-même, il fait d'amères réflexions en regardant sa gravure *la Fin*, où le temps anéantit tout.

Hogarth, sous couvert d'humour, a souvent caché son cœur et, dans les derniers moments, attristé qu'il était par des histoires politiques, le vieux lutteur, dans sa maison de Chiswick, solitaire demeure enveloppée de brume, nous apparaît songeur et résigné.

Le 26 octobre 1764, Hogarth, usé et dédaigneux, hautain mais ferme, était terrassé par une crise de vomissements, prélude à une rupture d'anévrisme qui l'emportait.

Le promeneur qui traverse le petit cimetière de Chiswick y voit un modeste monument de pierre où il peut lire les vers que Garrick écrivit à sa mémoire :

Adieu grand peintre de l'Humanité !
 Toi qui es parvenu au plus noble sommet de l'art.

 Si le génie t'enthousiasme, lecteur, arrête-toi ;
 Si la nature te touche, verse un pleur ;
 Si rien ne t'émeut, détourne tes pas,
 Car ici repose la cendre honorée d'Hogarth !

L'Angleterre venait de perdre un de ses plus grands peintres et l'école anglaise, pendant de longues années, allait ressentir le vide qu'il avait laissé.

*HOGARTH GRAVEUR*

LA place qu'occupe Hogarth comme « graveur chroniqueur » est beaucoup plus importante que celle que l'on a coutume de lui assigner comme peintre. Pourtant depuis un certain nombre d'années, peut-être depuis que Wisthler l'a découvert et mis à la mode, sa vraie personnalité tend chaque jour à s'installer de façon plus définitive. A mon avis, nous devons nous en réjouir. Cet admirable peintre a, dans ses gravures, fait montre d'un métier appliqué et médiocre, trop encombré de détails souvent inutiles. Pour le public que l'art pur n'intéresse pas, le thème simpliste de la vertu récompensée et du crime puni devait seul assurer l'immense succès des eaux-fortes de l'artiste. Le véritable Hogarth, Hogarth peintre, allait rester inconnu longtemps encore, étouffé par le renom énorme et populaire de ses gravures !

Pour bien comprendre l'engouement que l'on eut pour les planches d'Hogarth, il faut donc se faire une idée de ce qu'était Londres au XVIII^e siècle. Pendant la vie du peintre, deux souverains occupaient le trône, George I^{er} et George II. Tous deux toléraient, pour ne pas dire qu'ils favorisaient, une vie désordonnée où le vice, l'orgie, la nonchalance avaient pris possession de la société anglaise. Ce que des écrivains comme Smollet et Fielding avaient fait en littérature, Hogarth l'entreprit avec son burin. C'était l'époque où Sir Robert Walpole tenait en mains les destinées politiques, époque où les tavernes abritaient toutes les opérations véreuses qui précédaient les votes politiques, époque où les frégates ventruës rapportaient



des Iles des cargaisons riches en épices, en hommes que de longs mois de mer rendaient sans scrupules et prêts à tout. Les négriers et traitants déchargeaient sur ce port de Londres, centre du monde, leurs navires en même temps que leurs appétits, leurs désirs violents et la soif de gaspiller dans la basse noce l'or gagné facilement aux transactions lointaines des comptoirs ! Ce peuple, qui par essence est et demeure aujourd'hui strict, correct, raide et respectueux de la vie de famille, se jette à corps perdu dans l'orgie.

Hogarth, observateur sagace et impitoyable, rôde alentour, courant les rues, se mêlant au tumulte des tripots et bientôt monte en lui le désir violent de stigmatiser durement une telle débauche.

Depuis 1726, époque à laquelle il avait publié les illustrations pour l'*Hudibras*, non seulement il s'était fait connaître, mais il avait contracté cette manière incisive de voir et de noter qui devait faire de lui un artiste si particulier. Avec le recul, nous pouvons bien dire qu'il fut réellement le créateur de la « caricature morale ».

Il crée une « Histoire gravée » sur la vie d'un même personnage qu'il accompagne fidèlement à travers les accidents ou les joies de l'existence, épisodes que son burin va détailler en une suite de planches. C'est là véritablement que Hogarth nous apparaît comme une sorte de *metteur en scène*. Mise en scène hérissée de remarques prises sur le vif, de tics, de tares, avec cet absolu désir de moraliser. Les scènes d'orgie et de débauche qu'il s'était juré de décrire, malgré les détails précis et répugnants qu'on y trouve, devaient plaire. Elles ne furent supportées des puritains anglais qu'en raison de ce ton moralisateur qu'Hogarth y mettait sous la forme d'un écrit tombé à terre ou d'un animal qui, tout comme chez un fabuliste, joue son rôle ou reste un témoin indifférent et flegmatique. Si paradoxal que cela puisse paraître, on pourrait voir en Hogarth comme un précurseur de cette imagerie populaire et

religieuse qui, à cette époque, pénètre chez le peuple en d'autres pays.

Suivons l'artiste dans les tavernes fumeuses où la société anglaise se vautre. Nous voyons son burin s'attaquer au clergé, aux soldats, à la vie de la rue, partout il trouve à redresser, à blâmer, à critiquer quelques travers. Il exécute, de souvenir souvent, des peintures dont il va tirer des gravures, qui ne sont pas toujours de valeur égale, car Hogarth s'est à maintes reprises entouré de collaborateurs au talent discutable.

Malgré cela, ses œuvres rencontrèrent auprès du public un accueil enthousiaste.

Il faut dire qu'Hogarth, en bon Anglais, avait l'esprit commerçant. Il eut l'idée de faire tirer ses planches à un grand nombre d'exemplaires, tant pour satisfaire son désir de vendre que pour parfaire son goût de la satire mordante et de l'humour.

Des ensembles gravés comme la *Vie d'une courtisane* (1732), la *Vie du libertin* (1735), le *Mariage à la mode* (1745), l'*Élection* (1755), forment des suites où apparaissent tous les travers des individus, du régime et de la civilisation anglaise de l'époque, sans compter qu'Hogarth, à la faveur de l'une ou de l'autre, en profite pour décharger ses rancunes personnelles souvent sans grand tact, quelquefois sans raison apparente, mais toujours avec talent. Je pense ici aux planches de l'*Invasion* et la *Porte de Calais*. A cette époque, l'artiste venait de faire en France son premier voyage, qui devait être le seul. Il en rapporta quelques croquis et pas mal de mécontentement.

Dans la planche de l'*Invasion*, qui est en quelque sorte sœur cadette de la première, des soldats français faméliques s'apprêtent à partir pour l'Angleterre. Au moine qui les accompagne est dévolu le soin d'emporter dans ce « délicieux pays » un gril, un carcan, un gibet et autres instruments de torture, indispensables pour donner la température de la civi-

lisation ! On voit là une partie des préjugés anglais de l'ancien régime où l'on représentait la France comme un pays ruiné, torturé par la famine et planté de potences.

C'était une charge un peu lourde, sans grand intérêt moral et d'un matérialisme assez puéril. A cette époque, la vie en France, pleine de travers pénibles et exacts, n'eût pas manqué de fournir matière à une satire plus fine et, partant, plus incisive. Bien qu'on constate par maints exemples tout son esprit d'à-propos, toute son intelligence et sa truculence, on ne laisse pas d'être surpris par d'autres exemples de cette même bizarrerie.

Pour être fantasque, il le fut en d'autres circonstances, notamment en publiant cette *Marche des gardes à Finchley* (1750), où l'on voit les soldats de George II marchant contre les troupes du prétendant Charles-Édouard. Il dédia cette gravure au roi, qui la refusa. Le fit-il par inconséquence, par vengeance ou par légèreté ? Nous ne le saurons pas exactement ; mais il est certain que c'était une bévue de taille à une époque où les armées du roi étaient toutes-puissantes, où l'on écrivait à leur louange des dithyrambes, où les peintres de batailles faisaient assaut de talent, de vouloir représenter cette armée à Finchley, en pleine orgie, les soldats royaux débraillés, se livrant à tous les excès, occupés de mille choses, sauf de la chose militaire. Cette planche porta-t-elle tort à l'artiste auprès du roi ? Peut-être, mais il est certain que le souverain ne lui en garda pas rancune puisque, vers la fin de sa vie, il fut nommé en 1757 « Sergent-Peintre du Roi ».

S'il fut sévère pour les armées royales, il faut reconnaître qu'il ne fut pas plus tendre pour le clergé. A plusieurs reprises dans ses gravures nous trouvons des charges cinglantes sur les prêtres, ici dans la *Porte de Calais*, là dans l'*Invasion*, ailleurs dans les *Fidèles endormis*. Mais c'est surtout dans les dernières années de sa vie qu'il s'acharna à dénoncer les abus des moines et le côté terre à terre des choses sacrées. Il le fit

avec violence et ingéniosité. Dans *Fanatisme, Superstition et Cruauté*, l'esprit déjà inventif de l'artiste s'est vraiment surpassé et nous assistons aux plus ahurissantes trouvailles !

On peut imaginer aisément les haines solides qu'il s'attira. Elles ne l'empêchèrent pas de publier cette violente et curieuse planche des *Habitants de la lune*. On y voit une sorte de mécanique compliquée, recouverte de vêtements épiscopaux, qui fait tomber des pièces d'argent dans un coffre. Sur la droite et sur la gauche, en des fauteuils impressionnants, des mannequins grossiers habillés de riches étoffes prennent des poses ridicules. Du bas de la gravure montent des nuages qui cachent le reste de la scène. C'est une œuvre d'Hogarth peu connue, et fort difficile à trouver même en reproduction.

Du vivant de l'artiste, le prix extrêmement modique qu'il demandait pour de tels sujets fut une des raisons de leur grande diffusion. Quelle était la demeure anglaise qui n'accrochât à son mur la *Conversation de minuit* ou les deux pendants *la Rue de la Bière* et *la Rue du Gin* !

Pour ces deux dernières planches, qui furent peut-être commandées à l'artiste par les brasseurs en lutte contre les marchands de gin, il organisa lui-même la vente et en quelques jours les éditions nouvelles furent épuisées.

Le succès que ce tirage rencontra était encore augmenté du fait des inscriptions, conseils ou observations qu'Hogarth avait ajoutés dans le corps de l'eau-forte ou sur les marges. Je puis citer dans cet ordre d'idées l'*Invasion*, la *Porte de Calais* et tant d'autres. Mais il faut, pour découvrir ces remarques, une attention soutenue.

L'examen consciencieux d'une planche d'Hogarth peut seul vous permettre de pénétrer à fond son sens et tout ce que l'esprit compliqué et caustique de l'artiste a pu y mettre. Tel personnage important est montré du doigt par plusieurs spectateurs, comme par hasard un papier traîne à ses pieds, lisez ce qu'Hogarth y a écrit et vous saurez aussitôt pourquoi la

femme du dernier plan sanglote. Vous saurez, à une certaine mimique, ce qu'un être peut penser de son voisin qui, de prime abord, a l'air indifférent. On peut dire de l'artiste, en tout état de cause, qu'il a été le créateur de ce que, bien des siècles après, on allait appeler « l'expressionnisme ».

Toute cette vie anglaise nous est contée par le menu à la manière des Flamands quant aux objets, à leur destination et à leur emploi.

A la manière des Flamands encore quand Hogarth, dans les planches *les Quatre âges de la cruauté*, nous décrit avec minutie les différents jeux et les tortures que les enfants faisaient subir à des animaux.

Ici ce sont les chartiers qui brutalisent leurs chevaux, là c'est un inoffensif mouton qu'on torture, ailleurs une femme que l'on a poignardée et qui gît dans une mare de sang. Dans la planche IV, nous voyons les chirurgiens qui charcutent une victime sous l'œil indifférent d'un auditoire souriant qui plaisante. Dans les détails que l'artiste apporte à ces gravures, il est très souvent partial comme son caractère, fatalement, l'y invite, mais, au point de vue des mœurs et habitudes de l'époque, je crains bien qu'il faille tenir pour exacts les renseignements extraordinaires, précis et déconcertants, que nous trouvons à l'examen attentif des mille détails touffus qui sont la texture même de ces singulières gravures.

Par le choix du sujet, par la façon dont l'artiste comprend la réaction des spectateurs devant cet inhumain spectacle, Hogarth est ici proche parent de Gérard David dans son extraordinaire tableau de « l'homme qu'on écorche » du musée des Beaux-Arts de Bruges, avec, pourrait-on dire, une visée morale et un sens caustique plus absolus. Dans cet ordre d'idées, voyez encore la *Vie d'une courtisane*, la *Vie du libertin*, le *Mariage à la mode* ou l'*Élection*. Là, dans l'une comme dans l'autre, Hogarth y déroule son sujet à la manière dont les Primitifs avaient décrit en plusieurs « épisodes » la vie du Christ ou celle de saint Joseph.



Revenons un peu en arrière. L'artiste était fatigué de faire ces portraits de personnages qu'il n'arrivait pas à flatter suffisamment, son tempérament s'y opposant, et il résolut de s'évader de cette « piteuse condition de fabricant d'effigies ».

Les travers, les violences, les appétits des gens qu'il observait étaient depuis longtemps déjà en réserve dans son esprit et en 1732 il peint une suite de six tableaux, *la Vie d'une courtisane*, qui fut un véritable succès. Il décida de graver le sujet et de le répandre à un grand nombre d'exemplaires.

Six planches comme six chapitres d'un roman de mœurs aux tournures de feuilleton. La première nous montre l'arrivée à Londres, à l'auberge de la Cloche, d'une jeune paysanne qui a quitté son village pour se placer. Elle est fine, jolie, modeste. On pense à une Manon anglaise qui n'a pas eu de Des Grieux. La pauvre fille n'a pas de chance. En débarquant du coche, elle est tombée sur une entremetteuse à figure de crapaud, qui déjà lui fait espérer la fortune promise aux servantes de Vénus. A la porte de l'auberge, deux hommes examinent avec intérêt ce beau gibier, amené pour eux du Yorkshire ou d'ailleurs.

La fortune est arrivée vite. On s'en rend compte à la planche II. Notre Manon est devenue la maîtresse d'un vieux juif qui l'a mise en ses meubles. Mais qui reconnaîtrait l'innocente villageoise de la première planche en cette femme à la mode qui a ses vapeurs et renverse le service à thé pour se consoler du départ de son amant. Quant au vieux juif, il ne semble rien comprendre à ce qui lui arrive. Encore deux ou trois scènes de ce genre et l'on sent qu'il abandonnera la belle à son destin.

Le destin de la femme, on le retrouve à la planche III. De l'appartement du financier, la courtisane est tombée dans un

galetas où la misère s'est installée au chevet de la belle. Celle-ci pourtant semble toujours avoir confiance en ses charmes. Pendant qu'on lui prépare son déjeuner, elle soupèse quelques bijoux, les derniers sans doute, qui lui permettent d'attendre des jours meilleurs. Mais le destin continue sa marche implacable. Non seulement il a frappé à la porte, mais il l'a ouverte et il se présente sous la forme d'un constable suivi d'huissiers, qui vont conduire la courtisane à la prison.

L'intérieur de la prison, nous le voyons à la planche IV. La pauvre Manon, menacée par un geôlier rébarbatif, écrase du chanvre à coups de maillet. Pendant ce temps, sa servante ou quelque autre femme, à qui l'on doit de l'argent, se paie en dérobant le fichu et le mouchoir de la pauvre femme. A côté d'elle, prisonniers et prisonnières s'entraînent aux douceurs du *hard-labour*, tandis que, collé au mur, les deux poings serrés dans une cangue, un homme, qui n'a pas voulu travailler sans doute, a tout le temps de méditer cette inscription morale : « Il vaut mieux travailler que de rester ici debout à ne rien faire. »

Nous approchons du dénouement. Sortie de prison, la courtisane anglaise est en train de mourir. Deux médecins se disputent à son chevet, l'un et l'autre vantant l'excellence d'un traitement égal au moins par le résultat. La servante, qui soutient sa maîtresse en train d'expirer, cherche à les calmer. L'enfant de la courtisane, indifférent au drame, s'amuse à brûler une ficelle dans le foyer, tandis que sa nourrice, pensant aux gages qui lui sont dus, se paie en fouillant les malles.

La planche VI n'est que l'apothéose, si l'on peut dire, la triste apothéose de cette vie d'une courtisane. On va fermer la bière ; une amie jette un dernier regard au visage de la morte. D'autres rient, d'autres pleurent. L'une se mire dans une glace. Quelques verres de gin sont vidés sans discrétion. Une larme d'alcool sur le corps de la courtisane morte, telle semble être la moralité de ce triste roman. L'enfant de l'amour, assis au pied de la bière, toujours indifférent, s'amuse. Près

d'un clergyman, qui, à force de méditer, sans doute, laisse échapper le contenu de son verre, une jeune et jolie femme semble faire des avances à ceux qui regardent la planche. Son amie est morte, elle vit. Le service de l'amour continue !

Ce thème, nous le voyons, est, somme toute, assez simpliste pour condamner la mauvaise vie et son cortège de malheurs. Hogarth atteignit néanmoins presque d'un seul coup une retentissante renommée. Toutes les gravures eurent du succès, mais la planche IV, où l'on trouvait une caricature de Sir John Gonson dessinée au mur, contribua, pour une bonne part, au renom de l'ensemble. Quelqu'un porta cette épreuve à une séance du Parlement ; l'engouement fut grand et le tirage fut épuisé quelque vingt-quatre heures après. A partir de ce moment, pour Hogarth la voie était tracée : sa peinture, sa gravure et son dessin allaient lui servir à traduire sa pensée, à noter les bouillonnantes remarques qui occupaient son esprit.

Il venait de créer « la peinture de genre ». Chez nous, Jean-Baptiste Greuze entreprit à la suite d'Hogarth la description de la vie familiale, en plusieurs tableaux. Il se mit aussi à décrire les mille riens qui encombrent la vie des bourgeois campagnards dans des toiles dont l'*Accordée de village* est le prototype, mais c'est à tort, je crois, qu'on les a assimilés l'un à l'autre. La fadeur, la mollesse, le ton « pleurnichard » des œuvres de Greuze n'ont, à mon avis, rien de commun avec la truculence impitoyable des « suites » d'Hogarth.



Pour Hogarth, graver c'était raconter une histoire ou une suite d'histoires. Il puisait ses ressources dans une mémoire visuelle très étendue et l'on dit même que son extrême habileté lui permettait d'esquisser sur cuivre, directement, sans presque dessiner. Quoi qu'il en soit, on peut dire qu'il apporta une extraordinaire conscience à sa technique, qui nous apparaît

un peu monotone, trop appliquée et quelquefois triviale. Elle nous est utile cependant pour nous mieux faire connaître, par une foule de détails, les usages et coutumes de la vie anglaise, et à côté des peintres de genre comme Gérard Dow ou Téniers, Hogarth venait du coup de conquérir une place prépondérante.

Outre qu'il recueillit douze cents souscriptions, il fut l'objet d'un poème de Joseph Gay qui vantait son art de façon chaleureuse et la brouille qui existait avec son beau-père Thornhill s'aplanit. Ce peintre du roi, médiocre et officiel, pressentit cette célébrité naissante de William Hogarth. Il n'eut pas grand mérite à cela, la rumeur publique avait fait un tel écho au succès des gravures de son gendre que d'un seul coup Hogarth devint presque aussi populaire que Shakespeare.

Comme il fallait s'y attendre, tout n'alla pas sans une immédiate et solide jalousie de la part de ses confrères.

Il faut bien dire qu'Hogarth avait tout fait pour s'attirer les haines des peintres en vogue. Cassant, violent, il avait durement stigmatisé l'art officiel qu'il traitait de « désuet et de mort-né ». Voulant profiter de son renom, des contrefacteurs jaillirent, multipliant partout les mauvaises copies de ses gravures. Tant de faux n'ont pas été étrangers à l'idée regrettable que nous nous sommes faite de son talent en étudiant certaines gravures qui lui étaient faussement attribuées. N'alla-t-on pas jusqu'à reproduire la *Vie d'une courtisane* sur des porcelaines, des assiettes et des éventails ! Ces reproductions furent souvent grossières et Hogarth, très contrarié par les pertes que lui causaient les contrefacteurs, rechercha l'appui du Parlement. Après de longues démarches, on fit droit à sa juste réclamation et, le 24 juin 1735, une loi de garantie avec l'appui du roi, dite *bill de la propriété artistique*, garantissait les droits des artistes dans leurs œuvres. On voit que là encore Hogarth était un précurseur.

Nous trouvons d'ailleurs dans une de ces lettres ce passage qui a trait à cette propriété artistique :

« Ajoutez à cela que les estampes que j'avais gravées auparavant formaient désormais une œuvre considérable qui circulait non seulement en Angleterre, mais encore dans toute l'Europe. Mon œuvre, dont je m'étais assuré la propriété grâce à un acte du Parlement que j'avais fait voter jadis, était pour moi une sorte de domaine à revenus. »

Précurseur, il le fut aussi dans le domaine de la vente, à propos de sa gravure de la *Marche des gardes à Finchley*, dont il écoula lui-même environ 1,850 épreuves au prix de 7 shillings chaque épreuve.

Bien que le résultat de cette première vente n'ait pas été très brillant, Hogarth n'était pas guéri et la même année il résolut d'organiser lui-même une vente de ses peintures du *Mariage à la mode*. Il fit en quelque sorte une vente aux enchères. Prévenus un mois à l'avance, amateurs et marchands qu'Hogarth, suivant son habitude, n'avait pas manqué de critiquer violemment, devaient faire, par écrit, leurs offres en indiquant leur nom. Le jour fixé, à midi, les toiles devaient appartenir à l'enchérisseur ayant fait l'offre la plus importante. Singulier sens des affaires à une époque où d'ordinaire les peintres œuvraient dévotement loin du lucre !

Le résultat fut désastreux, il ne se présenta qu'un seul acheteur, un certain M. Lane, qui offrit pour l'ensemble 110 livres, qu'Hogarth dut accepter, mortifié, mais décidé néanmoins à recommencer. C'est à cette époque qu'il écrivit l'*Analyse de la beauté* dont nous parlons par ailleurs et qui est certainement la résultante d'observations plus ou moins sévères qu'avait pu se faire l'artiste sur l'idéal artistique de ses contemporains, après ses ventes manquées.

A partir de 1755, ses gravures vont se succéder ; il donne le *Banquet électoral*, en 1759 il entreprend le *Combat de coqs*,

et nous voici arrivés à cette année 1762 où il produisit *Crédu-
lité, Superstition, Fanatisme*, satire dirigée contre le clergé
qu'il allait continuer de haïr, le peu de temps qui lui restait
à vivre.

On était à la moitié environ de la guerre de Sept ans. Ho-
garth publia sa planche *le Temps*, où il soutenait quelque peu
le ministère. Bien que ni Wilkes, ni Churchill n'y fussent par-
ticulièrement pris à partie, ils attaquèrent violemment l'artiste
dans leurs écrits. Hogarth ne se laissa pas faire, il publia des
caricatures politiques contre Wilkes et contre Churchill, qu'il
grava et qui se vendirent fort bien. Ce furent les dernières
qu'il nous donna.

Les luttes politiques l'avaient épuisé, son corps était alourdi,
malade, et les attaques de ses ennemis devaient hâter sa fin.
Le 26 octobre, dans la tranquille retraite campagnarde de
Chiswick, le grand artiste, le « vieux lion anglais », se couchait
pour toujours.



HOGARTH PEINTRE

HOGARTH avait fréquenté et connu pas mal d'artistes
lyriques et dramatiques. Il avait de la sorte pu
approcher de très près la vie du théâtre et il avait
surpris à la faveur des rôles et des maquillages la
possibilité d'étudier à fond les jeux des visages et ceux des
sentiments. Peut-être devons-nous trouver là l'explication de
ce maniérisme que l'on sent dans ses compositions et aussi ce
désir de décrire la vie de son héros à travers une succession de
« jeux de scène », qui rappellent un peu trop parfois les situa-
tions emphatiques du théâtre.

Un autre qu'Hogarth eût risqué de ne pas suffisamment
sentir l'écueil. Lui l'a évité. C'est surtout dans ses portraits,

dont Hogarth disait tant de mal, qu'il nous apparaît comme un très grand peintre. Ne disait-il pas d'ailleurs :

« L'Angleterre unit l'égoïsme et la vanité ; aussi la peinture de portrait a toujours eu et aura toujours dans ce pays plus de vogue que dans tout autre ! »

A travers les origines de sa race, il avait retrouvé le contact de l'École allemande ou plutôt flamande. Ses portraits étaient une analyse scrupuleuse physique et psychique de ses modèles. Gainsborough, Rownay, Reynolds devaient par la suite amoindrir l'art du portrait direct qu'avait créé Hogarth et en faire une création factice et d'apparat.

Dans les portraits d'Hogarth, il y a toujours patent le diagnostic moral de son modèle ; tel un médecin, le tic, la tare physique nous apparaissent. Si nous considérons l'extraordinaire portrait qu'il fit de la meurtrière Sarah Malcolm, qui fut pendue près de Mitre Court en 1733 pour un triple meurtre, nous avons là le portrait type de ces effigies étranges que devait réaliser l'artiste au cours de sa vie. Hogarth l'a peinte dans sa cellule deux jours avant son exécution. Cet admirable peinture, qui se trouve dans la National Gallery à Édimbourg, est un pur chef-d'œuvre au point de vue de la composition et de la tonalité générale qui est dans les gris et tend à renforcer par le graphisme des barreaux l'impression implacable et sinistre de la prison. Sarah Malcolm est là dans une attitude hermétique, résignée et résolue. Le dessin de la bouche serrée, la dureté du regard donnent à la peinture d'Hogarth la valeur d'un document médical. Certes, si l'on devait faire une représentation graphique de la criminalité, le portrait de Sarah Malcolm y aurait sa place tout indiquée. Si nous avons cette sensation d'acuité, c'est parce que l'artiste, tout jeune, s'était exercé à noter rapidement les types et les gestes des gens qu'il rencontrait. Il se servait évidemment de son modèle, mais comptait surtout sur sa mémoire pour terminer ses peintures.

Ne disait-il pas lui-même : « Je possède un grand avantage

sur mes rivaux : c'est l'habitude que j'ai contractée de bonne heure de me passer du fastidieux travail de la copie et de retenir par « l'œil et l'esprit » tout ce que je désire imiter... Il est bien rare que je sois obligé de recourir au modèle pour mettre au point des souvenirs insuffisants. »

Et c'est certainement peut-être grâce à sa méthode de travail qu'Hogarth fut un peintre autant de l'âme que de la physionomie. L'une et l'autre étaient étroitement mêlées dans sa tête et il lui était possible de créer en quelque sorte un « cliché moyen » du personnage, qu'il portraiterait ensuite avec autant de finesse que de vigueur.

C'est la méthode qu'il employa pour les remarquables portraits de ses sœurs, pour celui si curieux qu'il fit de lui-même en la compagnie de son chien Tromp. Portrait fameux où la palette du peintre portait cette *ligne de beauté* qui intrigua tant tous ses collègues et fut le prélude de son essai *l'Analyse de la beauté*.

Les moyens narratifs de l'artiste étaient fort simples, mais toujours précis. Dans ses compositions de personnages, toutes les passions y jouent leurs jeux et y cherchent leurs proies. Certains de ses portraits, comme celui qu'il fit du capitaine Coram, paraissent avoir été conçus dans une atmosphère plus calme ; était-ce l'ambiance, était-ce l'emprise du modèle lui-même ? Il faut dire que ce capitaine Coram venait de fonder pour les enfants abandonnés le « Founding Hospital » et qu'il resta toute sa vie un vivant exemple de dévoûment et de bonté. Hogarth ne disait-il pas lui-même sans modestie à propos du portrait qu'il fit de lui : « C'est le portrait que j'ai eu le plus de plaisir à peindre, pour l'exécution duquel je cherchais tout particulièrement la perfection, et si je suis réellement le piètre artiste que mes ennemis se plaisent à m'appeler, il est étrange que cette image, l'une des premières que j'ai peintes en grandeur naturelle, ait subi l'épreuve d'une concurrence de vingt années et passe généralement pour la meilleure

de la collection, bien que les premiers peintres du royaume aient déployé tout leur talent à lutter avec elle. »

Il est incontestable qu'Hogarth à son insu allait porter l'art du portrait à un point que de longtemps aucun artiste anglais, fût-il Gainsborough ou Reynolds, n'allait pouvoir atteindre. *Lord Lovat, Monsieur Quin, Benjamin Hoadly, Miss Fenton, l'Actrice Woffington, le Maréchal Wade, les Six domestiques d'Hogarth* sont des œuvres où apparaît le plein épanouissement du talent de l'artiste.

J'ai volontairement mis à part, enfin, cette bizarre peinture qu'il fit du malhonnête John Wilkes, ce cynique aventurier politique, ce viveur effréné, dévergondé et bavard, dont le portrait d'Hogarth fixe les traits d'une façon précise, véridique et acide. Wilkes ne s'en fâcha pas. Il disait d'ailleurs de lui-même en riant : « Je ressemble chaque jour un peu plus à ce portrait », et nous voici, à travers les admirables peintures qu'il fit de ses contemporains, arrivés au fait le plus important pour la place qu'Hogarth devait occuper comme fondateur de l'art moderne, je veux parler de cet extraordinaire et si curieux portrait de la *Marchande de crevettes* ou *Shrimp Girl*.

« Là, véritablement comme le disait Whistler, c'est l'œuvre d'un précurseur. » A quelle occasion Hogarth fit-il ce portrait? Dans quelles circonstances? M. Dobson, malgré ses recherches actives et minutieuses, n'a pu nous en donner ni très exactement la date, ni l'origine. Pour ma part, je crois voir dans ce brillant morceau pictural, dans cette géniale esquisse, pour si déplacé que cela paraisse, la première manifestation de ce que, plus tard, on allait appeler *l'impressionnisme*. Oui, il faut le reconnaître, cent cinquante ans avant quiconque Hogarth venait par cette si curieuse, si expressive peinture, d'entre-bâiller la porte qui allait conduire Turner bien avant Monet aux recherches des sensations directes, colorées, trépidantes de la « vie en marche ».

Ce tour de force a dû être réalisé au cours de ses escapades

que l'artiste faisait dans le peuple le plus mélangé des quartiers ouvriers et pauvres des faubourgs de Londres, et peut-être aussi pendant quelques heures joyeuses et fugitives de la vie du peintre. A sa portée est passée cette belle fille du peuple, Hogarth dans un extraordinaire lyrisme de couleurs et de lignes a su faire jaillir ce portrait charmant, gamin, si vivant et dont la technique pour l'époque doit être résolument mise à part. Dans cette remarquable peinture, contrairement à l'habitude d'Hogarth, les détails sont inexistants et pourtant dans ses gravures comme dans ses peintures l'artiste semblait y attacher la plus grande importance.

A propos de ces détails, si nous considérons la scène de l'*Élection*, il semble de prime abord que nous n'ayons à nous attacher qu'à un seul personnage, centre en quelque sorte de la composition. Mais l'artiste a su par une ombre d'homme devinée, à peine indiquée sur le mur, révéler la présence d'un collègue ou d'un adversaire. Et dans notre imagination germe autour de ce personnage central une foule d'idées, de luttes futures, de ruses, suggérées à nous par une attitude révélatrice ou le pittoresque approprié d'un détail inattendu.

Ailleurs, dans les *Comédiennes s'habillant dans une grange*, tous les accessoires qui sont au mur ou sur le sol contribuent à créer une ambiance, à renforcer, à expliquer le caractère des modèles. Hogarth ne s'est pas servi, comme remplissage, de tous ces objets. Ils ne sont pas là par hasard, ils sont nécessaires à ce « metteur en scène de la vie » que fut le peintre, et puis, il faut l'avouer aussi, ils satisfont pleinement ce côté moraliste, puritain et littéraire, qui, du premier examen, arrête quand on considère l'œuvre varié et complexe d'Hogarth. Combien de ses peintures contiennent-elles de ces panneaux réclames, de ces inscriptions où Hogarth laissait percer son humour, sa violence, son dégoût et quelquefois sa bonté.

Il faut employer le mot dans tout son sens, car l'artiste fut bon, en dépit de certaines fantaisies inexplicables à ses contem-

porains et qui, aujourd'hui, nous apparaissent ordonnées, clarifiées et fort lisibles. C'est peut-être à cause de cela que nombre de ses peintures, au premier examen, sont si remplies, si bourrées de détails qu'on pourrait les croire confuses. Puis, tout à coup, vous voyez, traînant sur le sol, un papier et sur ce papier une inscription qui vient renforcer ou une attitude ou une manière d'être.

Les animaux aussi jouent leur rôle dans cette « comédie aux cent actes divers », ils nous y apparaissent indifférents, avides aussi et même voleurs. Je crois qu'Hogarth, avec son désir de moraliser par tous les moyens, avait pensé à faire entrer les animaux dans ses « scènes peintes ou gravées » pour mieux frapper son public, pour mieux se mettre à sa portée, en un mot pour écrire sa langue et établir un parallèle entre les défauts, les vices, les qualités de la race humaine et ceux de l'espèce animale. En cela on est frappé de la similitude de vision qui le range aux côtés d'un La Fontaine et d'un Florian. Mais où Hogarth diffère d'eux c'est qu'il fut plus impulsif, plus violent, plus fantasque aussi. Il était torturé par l'idée d'organiser lui-même une diffusion de ses œuvres pour sa satisfaction personnelle et aussi pour tout ce qu'elles devaient apporter de mieux-être à ses concitoyens. Je crois que nous devons voir là une des principales raisons capables d'expliquer le succès des séries de gravures comme le *Dernier enjeu de la dame*, (*avant*) (*après*), les *Rues du Gin* et de la *Bière*, qui conquirent vraiment la faveur du public, de ce public qui fit toujours plus attention à la *forme* extérieure qu'à la *force* intérieure, et c'est ainsi, comme je l'indiquais tout à l'heure, qu'il prit peu garde à ses portraits gravés ou peints. Il ne s'aperçut pas de la profondeur de ses peintures, pas plus d'ailleurs que les peintres contemporains d'Hogarth ne surent découvrir combien l'artiste avait fixé non seulement l'apparence physique, mais le portrait moral de son modèle, sa façon d'être, ses stigmates. Peu à peu ses habitudes et ses manies s'incrus-

tant dans la toile. Je citerai pour exemple ce curieux portrait qu'il fit de Garrick, il y est allé très loin dans le sens de l'analyse morale et tout autre que lui serait inévitablement tombé dans un sens caricatural. S'il s'en est approché quelquefois, c'est à la façon d'un Daumier pour en dégager le caractère. Faisons pour l'heure, abstraction faite des dates et des origines, un rapprochement entre le *banc* d'Hogarth et certaines figures de prétoire que devait crayonner cent ans plus tard notre génial Daumier, nous voyons combien Hogarth fut un grand peintre, j'emploie ici le mot avec toute sa force, toutes les qualités qu'il doit comporter, dont l'une, et non des moindres, est de ne jamais paraître vieillir ! N'est-ce pas curieux que nous puissions réunir ici ces deux noms dans une même sensation d'art, si forte qu'elle ne date pas le moins du monde et qu'elle nous paraît faire partie de l'art contemporain.

Aussi est-il difficile d'expliquer pour Hogarth, qui possédait une telle maîtrise et une telle originalité, ce désir que l'on voit poindre en lui et qui va le conduire vers 1735 à s'essayer à la peinture d'histoire et à ce que certains appellent à tort « le Grand Art ».

Hogarth, qui avait abandonné délibérément « la grande peinture » pour ses « pièces morales », qui lui rapportaient plus d'argent, n'en gardait pas moins le vif désir de s'illustrer dans un genre qui lui semblait sans doute plus digne de son talent. Enfin, pour le théoricien qui était en lui, quel meilleur moyen d'appliquer ses idées ! Mais ce réaliste, lassé peut-être de son propre talent, commit l'erreur de s'essayer à la peinture d'histoire, selon les canons officiels. C'était aussi pour lui, et il l'avoue naïvement, une manière d'encourager les artistes anglais à rénover un genre quelque peu délaissé.

Hogarth, qui voit grand toujours, a choisi pour son début la cage d'escalier d'un hôpital. Il se rue sur les grandes surfaces comme pour se dédommager d'avoir été si longtemps

penché sur l'étroite feuille de cuivre. Il se sent de force à couvrir des kilomètres de muraille. Un homme comme lui n'a pas besoin de s'initier au mécanisme d'un art assez particulier

« Avant d'avoir, dit-il, accompli quoi que ce soit d'important dans cette voie, j'entreprenais l'espoir de réussir dans ce que les charlatans dans leurs livres appellent « le grand genre de la peinture historique », de telle sorte que, sans avoir jamais donné un seul coup de pinceau en vue de ces « grands » travaux, souriant de ma propre témérité, je renonçai aux petits portraits, aux tableaux de genre habituels, et me mis à peindre dans la cage de l'escalier de l'hôpital St. Bartholomew des scènes bibliques : *The Poll of Bethesda* et *The Good Samaritan*, avec des personnages de sept pieds de haut. J'en fis cadeau à la Charité et pensai que, pour peu que l'on pût trouver en Angleterre un encouragement à la peinture historique, ce premier essai prouverait que ce genre n'est pas aussi inaccessible qu'on l'admet généralement. Mais comme la religion, grand promoteur de ce genre en d'autres pays, le rejette en Angleterre, je m'essayais de retomber au rôle de « fabricant de portraits », et, toujours ambitieux de me singulariser, j'abandonnai tout espoir de tirer profit de cette source et revins à mes premières relations avec le grand public. »

Ce qui veut dire assez clairement que la tentative historique de Hogarth n'eut aucun succès.

Le grand artiste se fourvoyait d'ailleurs dans cette voie. Il lui fallait pour s'émouvoir le spectacle tout chaud de la vie, la grimace humaine, la comédie de son temps. Il manquait de l'imagination nécessaire pour animer de grandes machines qui sont presque toujours de l'anecdote. La peinture d'histoire ! Hogarth était historien sans le savoir, lui qui nous a laissé tant de précieux documents sur son époque et dont chaque œuvre est un document.

Hogarth se garda ensuite comme du feu de la peinture histo-

rique. Il n'y revint guère qu'en 1756, année où il décora l'autel de S. Mary Radcliffe Bristol. Ce travail lui rapporta cinq cent quatre-vingt-quinze livres. Certaines parties de ce travail commandé, *l'Ascension*, *les Trois Maries*, sont aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Clifton. Enfin, l'année suivante, il fit une dernière tentative dont il n'eut pas à se louer.

En effet, Lord Grosvenor lui ayant commandé une toile, à la fantaisie de l'artiste, Hogarth, tenté par son vieux et ironique démon, choisit l'histoire de Sigismonde, de Boccace, pleurant sur le cœur de Guiscard. Il en fut tellement content qu'il en demanda quatre cents livres. Mais Lord Grosvenor ne fut pas satisfait du tout de cette œuvre et finalement la refusa, à la grande colère de Hogarth, qui dut la garder longtemps chez lui.

La toile est aujourd'hui à la National Gallery. Sans partager l'avis de Horace Walpole, qui déclara à l'époque que ce tableau était un grand four, on peut reconnaître que si la *Sigismonde* de Hogarth est un beau morceau de peinture, elle n'en est pas moins passablement ennuyeuse, conventionnelle et peu digne du peintre de la marchande de crevettes. Les influences étrangères et les réminiscences emphatiques de l'art italien n'y laissent que très peu de place à la personnalité de l'artiste.

Ces portraits que Hogarth semble mépriser, il en fit pourtant quelques-uns encore, et ce sont peut-être les œuvres qui, aujourd'hui, nous donnent le plus de sympathie pour le talent de cet homme bizarre.

Des œuvres comme le portrait de ses sœurs, celui de Garrick, celui de Lord Lovat, du capitaine Coram, dépassent singulièrement le style « prêchi-prêcha » de ses compositions moralistes. L'un des plus beaux est sans contredit celui du capitaine Coram, philanthrope anglais qui fonda l'hospice des Enfants-Trouvés.

Le portrait de Lord Lovat est merveilleux de bonhomie, de finesse. Les deux sœurs de Hogarth ont inspiré le génie de leur frère. L'une, Mrs Salter, respire le contentement, la tran-

quillité la plus bourgeoise. C'est une robuste fille au nez un peu épais, à la bouche gourmande, aux yeux sans trouble. Il lui court du bon sang anglais sous la peau. Les étoffes jouent autour d'elle, sans profusion de détails, gonflées de lumière. C'est un excellent portrait de famille, ennobli par le talent. L'autre est davantage plongée dans une humanité inquiète. Si la bouche a le même dessin charnu, le visage la même construction robuste, types des Hogarths, l'œil est inquiet, pensif, presque douloureux.

A l'analyse, il se dégage de l'ensemble de ces deux œuvres une impression de rectitude, de droiture à laquelle on saurait difficilement échapper. Pourtant, une volute de cheveux dont la matière est admirable vient sur la chair d'une nuque donner ce maximum de féminité que Gainsborough, plus tard, exagérera en l'entourant d'étoffes soyeuses, riches et frivoles.

Hogarth, qui fut mêlé si souvent aux gens de théâtre, ne pouvait pas ne pas peindre quelques-unes des illustrations de la scène anglaise d'alors. C'est du monde des coulisses qu'il rapporta le beau et vigoureux portrait de l'acteur Quin, qui a une belle tête à la Haendel, avec son front large, son regard lumineux, son cou puissant. Les deux portraits de Garrick sont de la même veine, encore que celui appelé « Garrick et sa femme » soit davantage conventionnel par sa mise en page et son esprit. Cette dernière toile date de 1757. Le célèbre artiste anglais est représenté à sa table de travail, en train d'écrire le prologue de la *Comedy of Taste*, de Foote. C'est-à-dire que, selon l'habitude de ce genre d'œuvre, il n'écrit pas, mais regarde le public — usage professionnel — en songeant. Mais quel beau regard intelligent et malin. Un brin de verdure fleurie fait sourire son costume. Derrière lui, dans un charmant déshabillé de dentelle, sa femme est debout, une main tendue vers la plume que l'acteur a soulevée jusqu'à son front. Charmant symbole de l'ange du foyer, qui ne veut pas que son grand homme se fatigue.

Cette œuvre, après avoir appartenu à M. E. H. Locker, qui la vendit à Georges IV, se trouve aujourd'hui dans la collection royale de Windsor. Quant au *Garrick en Richard III*, il est de 1746 et rapporta deux cents livres à son auteur. Hogarth, qui ne manque jamais de souligner tout ce qui lui arrive de sensationnel, fait remarquer que cette somme a dépassé tout ce qu'un peintre anglais ait jamais touché pour un simple portrait.

Enfin, le 6 juin 1757, Hogarth devint un officiel. Il fut, en effet, à cette époque, nommé « sergent Painter » de toutes les collections du roi, succédant ainsi à son beau-père John Th. Thornhill. Situation plus honorifique que lucrative, puisqu'elle ne rapportait que dix livres par an. Mais c'était une sorte de consécration. De par ses nouvelles fonctions, Hogarth dut faire le portrait de Georges III et de sa famille, aujourd'hui à la National Gallery d'Irlande.

Le succès vint assez éclatant pour que l'artiste eût l'idée de consacrer le restant de ses jours à la peinture de portraits. Mais, en homme pratique, il déclara, quelques années plus tard, abandonner de nouveau le pinceau pour le burin.

Il fit ses adieux à la peinture en composant pour Lord Charlemont un dernier tableau dont le sujet fut laissé à son choix et le prix à sa discrétion.

« L'histoire sur laquelle je tombai, dit-il, est celle d'une jeune et vertueuse épouse, qui, jouant aux cartes avec un officier, perd argent, montre, bijoux ; je choisis le moment où l'officier, lui offrant la restitution du tout contre abandon de sa personne, elle hésite à le suivre. »

Ces quelques mots sont aussi instructifs que le tableau et peignent assez bien l'esprit du temps où « une jeune et vertueuse épouse » joue aux cartes et perd tout ce qu'elle veut et se demande s'il n'est pas plus avantageux de reconquérir ce qu'elle a perdu en échange d'un peu de complaisance. Ce n'est pas que les femmes aient beaucoup changé depuis, mais

aujourd'hui on ne se croirait pas obligé de les appeler vertueuses. Quant à jeunes, elles le sont toutes.

Cette toile « si morale » est le *Lady's Last Stake*, le dernier enjeu de la dame. Elle rapporta cent livres à l'artiste. Beaucoup de gens l'admirèrent et c'est cette admiration qui engagea Lord Grosvenor à demander à Hogarth une toile dans les mêmes conditions. On a vu que Hogarth lui fit une *Sigismonde* qui n'eut aucun succès.

Il y a aussi dans l'œuvre de ce grand bonhomme certaines peintures d'un caractère inattendu et qui reposent de l'âpre comédie « hogarthienne ». Regardez la toile appelée *la Partie de pêche*. Une jeune femme en robe à paniers s'amuse à initier sa fillette aux délices de la pêche à la ligne. Une nourrice agenouillée tient l'enfant. Un chien noir fait une heureuse tache sur la robe claire. Au fond, une eau paisible, une rivière partagée par de vertes îles, une barque avec les amoureux classiques. Il y a dans les lointains une certaine poésie, un sens de la nature assez rare chez Hogarth. Mais l'ensemble n'est pas sans rappeler les compositions où excellaient alors les peintres français, les paysages animés à la « Frago », à la Boucher, à la Watteau. Mais l'œuvre de l'artiste anglais, en dépit de son charme et de sa délicatesse, n'a pas cette légèreté, cette fluidité, cette transparence qui font l'esprit unique des grands pinceaux de la France d'alors. Telle quelle, cette toile assez rare dans l'œuvre de Hogarth séduit et retient.

On peut en dire autant de la grande composition appelée *Pall-Mall*. Si dans la description de la célèbre promenade on retrouve ce sens de la foule et du mouvement qui furent toujours si chers à Hogarth, l'absence de toute ironie, la tranquillité élégante des personnages la rapprochent aussi de certaines œuvres françaises, et l'on pense aux images de Debucourt.

Examinons maintenant quel était l'état de la peinture anglaise avant Hogarth. Nous n'y trouvons que des noms sans

importance. Ils ont à peine franchi le détroit et si, de-ci de-là, nous en trouvons trace, ce n'est que parce qu'ils font partie du folklore ou appartiennent à l'histoire, du fait qu'ils ont retracé quelque événement sensationnel ou que leur pinceau a fixé les traits d'un personnage célèbre. Hogarth est arrivé alors, bousculant ce troupeau sans gloire. Sa forte personnalité, son art puissant et singulier, ses créations originales font de lui un glorieux bonhomme et le premier en date, sans doute, au pays britannique.

Les portraits de Hogarth sont absolument neufs comme conception et comme arrangement. Il les a haussés à la hauteur d'un style et il n'est pas ridicule de parler d'eux comme on pourrait citer une figure de Rembrandt. Chez le Hollandais, il y a toujours, à la faveur du clair-obscur dont il est le créateur et l'inégalable maître, un certain côté théâtral. Chez Hogarth, au contraire, le portrait est direct, on pourrait dire psychanalytique. Au point de vue métier, ses portraits, sans posséder le côté chatoyant et gras de la pâte de Rembrandt, se présentent à nous sous une arabesque curieuse, la coupe en est toujours soignée, l'architecture des lignes est toujours soutenue par celle des tons. Il faut s'être approché, au British Museum ou à la National Gallery, de certaines peintures comme *Peg Woffington*, pour pénétrer toute la joie que l'on a en découvrant ses tons neutres grassement étalés et qui soutiennent par leur enchevêtrement et leur contexture même la note d'un rose qui vient faire chanter tout l'ensemble. L'exceptionnelle qualité des chairs, parfois fatiguées et rugueuses comme ce portrait de vieille dame, laisse cependant, à un détail, à une attitude particulièrement établie, transparaitre la mentalité, et je dirais même la moralité du sujet. Ailleurs, c'est la jeunesse que l'artiste a tenté d'exprimer. Il nous paraît qu'il y a pleinement réussi si nous considérons les admirables portraits qu'il fit de ses deux sœurs, Mary et Ann. Dans ces œuvres où l'artiste aurait pu se laisser aller, en raison de son

affection, à un amoindrissement de ce faire précis, net et impitoyable qu'il s'était créé, il est pourtant resté entièrement lui-même. Un portrait de Hogarth, par son côté scrupuleux et profond, respire toujours l'honnêteté morale et artistique. Le caractère de ses sœurs est tracé avec une rigoureuse exactitude, mais la tendresse fraternelle se devine à maints détails.

Chez Hogarth, si un morceau de dentelle apparaît, traité vigoureusement, en pâte et de manière drue, il n'arrive que comme un accessoire qui vient renforcer l'ensemble, mais ce n'est jamais prétexte à virtuosité, comme chez Reynolds. Dans les portraits de Gainsborough, de Rowney, nous sommes attirés par les étoffes autant que par la représentation graphique de la figure elle-même. Il y a chez eux une sorte de *portraits d'apparat* qui sont un peu l'équivalent de ceux peints, chez nous, par un Largillière. Nous ne pénétrons qu'incomplètement le caractère d'un modèle qui se guinde toujours. Devant Hogarth, et c'est là, je crois, le secret des grands peintres de figures, malgré l'habit, malgré la haute position que peut occuper le personnage, on devine que l'artiste ne s'est jamais laissé influencer par *l'extérieur* de son modèle. L'âme, le caractère sont mis à nu. L'uniforme du field-marshal ou le costume de cour d'un Lord ne sont là que comme *détail-témoin*, qui nous fait mieux pénétrer dans les replis complexes et sinueux du visage choisi, de ce modèle anglais assez flegmatique, assez hautain, d'une correction un peu froide qui ne s'échauffe même pas devant le portraitiste.

Il faut penser à tout ce que l'école anglaise allait devoir à Hogarth. Il faut se rappeler qu'avant son apport Holbein et, plus tard, Vand Dyck, dominaient de leur influence la peinture anglaise, et le mot de Sir Arthur Armstrong ne paraît pas exagéré quand il écrit dans son *Histoire de Grande-Bretagne et d'Irlande* : « A la fin du XVII^e siècle, la fortune a envoyé un *délivreur*. »

Le mécanisme mental de Hogarth, qui le poussait dans ses

« pièces morales » à tout préparer, à tout ordonner en vue de l'effet à obtenir, à exagérer un détail, à renforcer une attitude, le conduisit naturellement au même processus dans sa manière de concevoir la représentation de la figure humaine, dans l'architecture si sensible de ses portraits. On pourrait dire de ces admirables peintures que sont *Sarah Malcolm*, le *Capitaine Coram* et *Miss Fenton*, qu'elles furent conçues en *profondeur*. J'entends par là que l'artiste a d'abord dressé, en quelque sorte, une *charpente morale* très solide, précise comme un diagnostic et sur lequel ensuite, trait par trait, accord par accord, masse par masse, il a peint le côté physique et extérieur de son modèle. Quel admirable enseignement que ces portraits qu'il semblait négliger, ces portraits qu'il a tracés avec autant de fougue que de minutie. Aussi est-il étonnant de voir que, parmi ses contemporains, il ne rencontra pas un très grand succès et que des écrivains comme Walpole, Churchill, Wilkes, qui comprirent et admirèrent ses gravures, en raison peut-être de leur affabulation et de leur esprit littéraire, ne furent nullement émus par l'apparition de ce pur chef-d'œuvre qu'est le portrait du capitaine Coram. Quant à Northcote, il déclarait péremptoirement : « Hogarth ne pourra jamais être classé au rang des grands peintres. » Méfions-nous des jugements prophétiques. Un jugement aussi ridicule que celui-là pouvait, certes, affecter Hogarth dans son orgueil, il ne l'empêcha point de continuer méthodiquement à suivre la voie qu'il s'était tracée. Il disait lui-même : « Le génie n'est rien, il faut encore du travail et encore du labeur !... » On voit que Buffon n'a rien inventé.

Ce labeur, « cette longue patience », il l'appliqua, outre le dessin extrêmement souple et serré de ses effigies, à renforcer sa technique picturale. Hogarth avait horreur des « vieux maîtres noirs », comme il disait. Il s'employa donc à trouver des roses et des gris qu'il fut, il faut bien le reconnaître, le premier à introduire dans la gamme picturale de l'époque où les

tons « sourds à la Van Dyck » avaient tant de succès. Aujourd'hui, ceux qui eurent le privilège d'admirer l'étonnante *Peg Woffington*, de la collection de Sir Edwards Tennants, ont pu s'apercevoir que, pour retrouver avant Hogarth une qualité de tons semblables, il fallait revenir aux portraits de Velasquez. Ce rapprochement n'est-il pas étonnant?

Étonnant aussi que cette horreur des teintes sombres et sans éclat ait torturé l'artiste jusqu'en ses dernières œuvres et pendant ses derniers jours. Ne le voyons-nous pas, alors qu'il avait lâché ses brosses pour le burin, graver sur la planche qu'il intitule *la Fin*, au milieu d'un cataclysme général, le Temps surnois qui, sous les traits d'un vieillard, cherche à enfumer et noircir une peinture, pour l'anéantir à jamais? C'est indirectement, peut-être, mais d'une façon imagée, la façon de faire comprendre aux générations à venir la part essentielle que Hogarth attachait à l'éclat du ton pour lui-même, et son rapport intime avec les supports colorés qui l'environnent.

Ses contemporains ne prêtèrent pas grande attention à ses peintures et n'accordèrent de prix qu'à ses pièces morales, surtout quand elles étaient gravées. Néanmoins, les historio-graphes de Hogarth racontent que Sir Josuah Reynolds, plus jeune, n'avait pas été sans remarquer les grosses qualités picturales de l'artiste, mais il ne s'étend pas là-dessus dans ses lettres et s'il parle de Hogarth, qu'il voyait souvent, puisque tous deux habitaient Leicester Fields, ce n'est que pour s'arrêter sur la tournure bizarre de ce « petit homme toujours enveloppé dans une cape écarlate et coiffé d'un ridicule petit chapeau, à la manière du grand Frédéric de Prusse ».

Plus intéressant était pour des artistes obscurs de l'époque, qui ignoraient sa peinture robuste et personnelle, de pouvoir à leur aise piller et démarquer son œuvre gravé. Ces « pirates », comme dit avec force et humour M. C. Lewis Hind, ne pouvaient rien trouver pour eux dans ces admirables morceaux

de peinture, et s'il leur arrivait de se rapprocher, en d'habiles copies, des tailles savantes des gravures de l'artiste, les teintes imprévues, inattendues de ses portraits si particuliers ne leur laissaient aucune possibilité de pastiche et restaient inaccessibles à la vente. Il fallait attendre les expositions qu'on allait organiser bien longtemps après sa mort, d'abord en 1814, plus tard en 1817 et en 1862, pour que quelques artistes, suivis d'amateurs éclairés, reconnussent que « Hogarth était *réellement* un peintre splendide ».

A tout prendre, je crois que Hogarth avait trouvé pour son activité et son esprit caustique l'élément qui lui était nécessaire. En lisant certaines de ses lettres, on peut croire qu'il ne souffrit pas trop de voir ses « portraits peints » laissés dans l'indifférence ou le discrédit. A cette époque, la leçon des « vieux maîtres noirs » était solennellement écoutée par les peintres comme par le public ; l'accoutumance de longs siècles passés à l'imitation tour à tour des Flamands et des Italiens laissait supposer qu'eux seuls avaient apporté et perfectionné une manière de peindre qui allait, immuable, régner sur les siècles à venir. Aussi, dans cette Angleterre aux mœurs conservatrices, on peut imaginer avec quelle indifférence d'abord, avec acharnement ensuite, on combattit les recherches de Hogarth dans l'art du portrait. Toutes ces querelles n'entamèrent pas l'énergie du « petit homme », je dirai qu'elles le stimulèrent et eurent comme aboutissant ce désir de l'artiste de donner les raisons de sa « manière picturale » qui allait révolutionner la peinture anglaise, et la possibilité pour lui, qui était violent et irascible, de fustiger d'importance les contradicteurs trop violents et, même, les admirateurs trop soumis et toujours plus nombreux de ses pièces morales.

En pénétrant l'esprit hautain et compliqué de Hogarth, nous devons faire quelques réserves quand, dans son important ouvrage sur le peintre, Sir Austin Dobson nous dit que l'artiste se souciait fort peu de la « misérable condition de

fabricant d'effigies ». Je serais plus tenté de croire que l'artiste, faisant contre mauvaise fortune bon cœur, avait feint, pour ne pas donner prise à ses détracteurs qui l'accusaient d'être un peintre médiocre, de sembler lui-même attacher très peu d'importance à ses peintures et de porter uniquement son effort sur ses « pièces gravées », qu'on s'arrachait d'ailleurs et dont le succès croissant avait franchi le détroit.

Tout bien pesé, il est fort difficile de porter un jugement équitable sur son œuvre de peintre. Après avoir fait d'admirables portraits qu'il ne paraît pas avoir prisés à leur juste valeur, après avoir cédé à son esprit caustique dans des « peintures morales » et à « épisodes », après s'être fourvoyé dans la peinture d'histoire, qu'il ne comprit pas et où l'ombre de Corrège le faisait paraître plus frêle encore, on pourrait croire que sa personnalité n'est pas énorme. Pourtant celui qui a peint la *Vendeuse de crevettes*, le *Maréchal Wade*, *Lord Lovat*, la *Sœur d'Hogarth*, *Miss Fenton*, les *Six domestiques d'Hogarth*, *Sarah Malcolm*, nous apparaît comme un très grand peintre à qui l'on a donné avec raison le titre émouvant et précieux de « Père de la Peinture anglaise ».



HOGARTH CRITIQUE

L'ÉDUCATION d'Hogarth laissait beaucoup à désirer. Cependant, il ne résista pas à la tentation de devenir auteur. Cet homme, qui n'eut comme maître que le contact direct des êtres et des choses, résolut de fixer les règles du goût.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Hogarth, qui n'écoutait uniquement que son instinct, tenait à créer une sorte de canon du beau et une donnée mathématique de l'idéal.

En plus de son œuvre gravé, qui comporte environ cent soixante pièces, pour pénétrer profondément dans l'âme et le mécanisme mental d'Hogarth il faut lire son *Analyse de la beauté*, parue en 1753, qui contenait toutes les remarques critiques, remarques, devrais-je dire, souvent amères et désabusées qui firent grand bruit à l'époque. L'ouvrage était fort avancé pour le temps, l'artiste y fait preuve d'ailleurs de conceptions très originales qui n'arrivent pas à cacher cet humour pessimiste qui le tenaille et qui y perce à maints endroits. Au milieu de découvertes et de principes curieux, son esprit, on pourrait dire mystificateur, imagina la *ligne de beauté*. Cette ligne, il la synthétisa sous la forme d'un S allongé, qu'il ne manqua pas de tracer sur la palette qu'il tient à la main dans son autoportrait de la National Gallery.

Hogarth, esprit bouillant, caustique et fin, était matériellement, en raison de son manque d'éducation, incapable de mener à bien une tâche aussi difficile que celle d'ordonner, de clarifier et de rédiger ses pensées. Il songea à faire appel pour ce travail délicat à Benjamin Hoaldy, qui rédigea l'ouvrage jusqu'au neuvième chapitre. Hogarth eut ensuite recours à Ralph, mais leurs deux caractères, que divisait un antagonisme sérieux, ne purent se comprendre ; c'est alors que Wilkes décida de s'occuper pendant un certain temps de l'ouvrage. En réalité, ce n'est que grâce au travail du docteur Morell que le livre put paraître en décembre 1753 pour le compte de l'auteur, et il fut vendu chez lui à Leicester Fields. Une traduction allemande par Chrislob Mylins, dressée « sous la surveillance de l'auteur », parut presque aussitôt à Londres. En 1754, Berlin et Potsdam en avaient une réédition. Quant à la traduction italienne, elle ne devait voir le jour qu'en 1761.

La première édition, comme les traductions, devait avoir un grand retentissement et souleva une tempête de discussions.

Hogarth d'ailleurs n'avait rien fait pour calmer les esprits,

bien au contraire. Il ne se gênait pas pour reprocher à Raphaël des « pratiques risibles » et à Rembrandt une « manière emphatique et ridicule ». S'il démolissait quelques gloires respectées, il s'en prenait aussi aux « fabricants d'écrits ». C'est à l'artiste seul à écrire sur un art que les écrivains ne comprennent pas, parce qu'ils ne le pratiquent pas. Quant aux philosophes, ils ne peuvent l'expliquer avec leurs « sentences », car « l'œil dirige souvent l'artiste autant que les principes et même quelquefois il les crée ».

En lisant cette *Analyse de la beauté*, nous voyons que l'artiste conteste à qui que ce soit le droit d'écrire sur l'art. Il dit que c'est seulement à la nature qu'il faut se fier, qu'elle seule est capable de nous mettre sur la voie de « trouvailles neuves ».

« Il n'y a qu'une école où l'on puisse apprendre la vraie peinture, et c'est la nature qui la dirige ».

Hogarth se montre aussi sévère pour la copie d'après les maîtres. Il la juge comme un travail déprimant et stérile : « Copier une peinture, serait-elle un chef-d'œuvre, c'est tout juste transvaser l'eau d'un récipient dans un autre. » La suffisance de l'artiste, la violence de ses écrits l'avaient donné en pâture à ses confrères.

Hogarth n'avait-il pas complété son titre primitif de ces mots : *destiné à fixer les idées vagues qu'on a du goût*.

Outre les remarques strictement artistiques, son écrit tenait surtout du pamphlet. Il y traitait de l'ignorance des amateurs, de l'incompétence et du manque d'honnêteté des marchands et des revendeurs d'objets d'art et, transportant là son esprit sarcastique, il fit tant de personnalités qu'il s'attira force invectives. S'appuyant sur les légendes de ses gravures qui sont souvent pleines de fautes, on l'accusa publiquement d'être un illettré, gonflé d'orgueil et de haine. Hogarth comptait beaucoup sur l'effet que devait produire son ouvrage, aussi fut-il profondément attristé et déçu du résultat obtenu.

Ce que l'on peut dire de son essai, à l'époque où il parut, c'est que par la nouveauté courageuse de ses vues il a ouvert la voie à la littérature esthétique.

Nous trouvons dans l'intéressante étude de M. François Benoît ces détails sur la façon dont Hogarth comprenait la formation individuelle des artistes. Ne disait-il pas : « Au lieu d'encombrer ma mémoire de préceptes moisis et de gâter ma vue en copiant des peintures sèches et dégradées, j'ai toujours trouvé que pour acquérir la connaissance de mon art je ne pouvais suivre de voie ni plus courte, ni plus sûre, que l'étude de la nature. »

Aussi bien, ajoute M. François Benoît, la foi dans les vertus de la variété est-elle à la base de la fameuse théorie de la *ligne ondoyante* et de la *ligne serpentine*. En effet, c'est à proportion de la variété qu'elles comportent qu'il attribue aux différentes sortes de lignes la propriété d'engendrer la beauté. Il dédaigne la « droite » et la relègue au plus bas de l'échelle esthétique, parce qu'elle « ne peut varier qu'en longueur ».

Singulière théorie pour l'époque, mais qui contenait en puissance ce que, bien des années après, des théoriciens modernes allaient prendre comme base de recherches nouvelles !

Hogarth, lui, attachait une grande importance à sa découverte de la *ligne ondoyante*, il dit d'ailleurs dans sons *Analyse de la beauté* : « Varier avec goût les formes et les dimensions des lignes, leurs intervalles et leurs rapports de direction ou de dimensions, voilà le secret de la composition. » Plus loin, il ajoute : « Rien de plus absurde que l'opinion que le temps ajoute à la beauté des tableaux, en vieillissant l'huile prend une teinte jaunâtre et, l'altération des couleurs n'étant pas égale pour toutes, comment imaginer que le hasard de leurs modifications puisse concorder avec les intentions de l'artiste ? Et quand bien même leur transformation serait uniforme, comment désirer que la peinture, qui par elle-même est déjà si inférieure à la brillante fraîcheur de la nature, soit encore dégradée, affaiblie, salie même par la main du temps ? »

Cette *Analyse de la beauté* contient une planche gravée sur la danse. L'artiste, en la commentant à propos de l'harmonie des lignes et des mouvements, est singulièrement proche de ce qu'allaient nous révéler, bien plus tard, les instantanés photographiques. Ne dit-il pas : « La meilleure représentation dans une estampe sur la danse élégante sera bien plus une figure en *action suspendue* qu'une *attitude figée*, qui aura toujours quelque chose de ridicule et de peu naturel. »

M. Austin Dobson, à qui j'emprunte ces renseignements, dit dans son livre si documenté et indispensable pour approcher l'esprit d'Hogarth : « Il est évident que les critiques en France connurent le livre bien avant sa traduction. » D'ailleurs Diderot, parlant plus tard de Louthembourg, ne dit-il pas : « La pyramide est plus belle que le cône, qui est simple, mais sans variété. La statue équestre plaît plus que la statue pédestre ; la ligne droite brisée que la ligne droite ; l'ovale que la circulaire, la serpentante que l'ovale. » Tout en tenant compte de la forte personnalité de Diderot, personne ne peut méconnaître qu'ici il a été certainement influencé par la lecture de l'*Analyse de la beauté*. Hogarth lui-même avouait que l'idée de la *ligne de beauté* avait toujours existé, mais que c'était lui le premier à s'en être aperçu. Aussi en frontispice de l'édition avait-il mis une gravure représentant Christophe Colomb cassant l'œuf légendaire.

Malgré tous les travers de son œuvre « pensé », nous devons reconnaître que l'artiste venait d'agiter là d'importants problèmes esthétiques. Si il a tenté d'expliquer certains scrupules qui occupaient son esprit, il l'a fait avec passion, mais avec sécheresse, et c'est cette même sécheresse qui l'empêchera, dans une certaine mesure, de répandre sur son œuvre peint cette bonté, cette humanité que nous recherchons vainement dans quelques-unes de ses toiles. C'est là, hélas ! un des plus graves reproches que l'on puisse faire à l'art d'Hogarth, qui brille pourtant d'un éclat incomparable sur la peinture anglaise.



BIBLIOGRAPHIE

- HOGARTH (William). *The analysis of beauty*. Written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste London : printed by J. Reeves for the author and sold by him at his house in Leicester Fields, 1753.
- WALPOLE (Horace). *Anecdotes of painting in England*. Strawberry-Hill, Printed by Thomas Kirgate, 1771.
- NICHOLS (J.). *Biographical Anecdotes of William Hogarth with a catalogue of his works chronologically arranged*. Occasional remarks, third Edition. London, 1785.
- IRELAND (John). *Hogarth illustred* (two volumes), publ. J. Boydell at the Shakespeare Gallery Pall Mall, 1791.
- THOMAS (Clerk). *The works of William Hogarth elucidated by descriptions, critical, moral and historical* R. Scholey, 1810.
- LAMB (Charles). *On the genius and character of Hogarth*. N° 111 of the *Reflector*, 1811.
- CUNNINGHAM (Allan). *The lives of the most eminent british painters*. London, 1833.
- SALA (George Augustus). *William Hogarth, painter, engraver and philosopher*, 1860.
- BRACHVOGEL (VON A. E.). *William Hogarth*. Berlin, 1866.
- GAUTIER (Théophile). *William Hogarth. L'Artiste*, 1868, Paris.
- WEY (Francis). *Hogarth et ses amis*. Paris, Hachette, 1877.
- CHESNEAU (Ernest). *La peinture anglaise*. Paris, A. Quantin, 1882.
- ALEXANDRE (Arsène). *L'art du rire et de la caricature*. Imprimeries réunies, 1893.
- DOBSON (Austin). *William Hogarth, Kegan Paul, Trench...* London, 1898.
- Hogart's works complete Edinburgh reverside press* W. H. White, 1897.
- GARNETT (Edward). *William Hogarth*. New-York, E. P. Dutton et C^o, 1902.
- HUTTON (Edward). *William Hogarth*. Paris, Librairie artistique et littéraire (sans date).
- BENOÎT (François). *Hogarth*. Paris, Henri Laurens, éditeur.
- ANSTRUTHER (G. Elliot). *William Hogarth*. London, George Bell and Sons, 1902.
- Die Maisterbilder von Hogarth*. Verlag von Wilhelm weicher. Berlin, 1911.

TABLE DES PLANCHES

Les photographies des œuvres de Hogarth reproduites dans cet ouvrage proviennent, pour les planches 1, 2, 4, 5, 7 à 10, 13 à 19, 21 à 31, 33 à 39, 41 à 60, de la maison W. A. Mansell ; 3, de chez T. F. Geoghegan ; 6, 11, 12, 32, de chez Braun ; 20 et 40, de chez T. R. Annan and Sons.

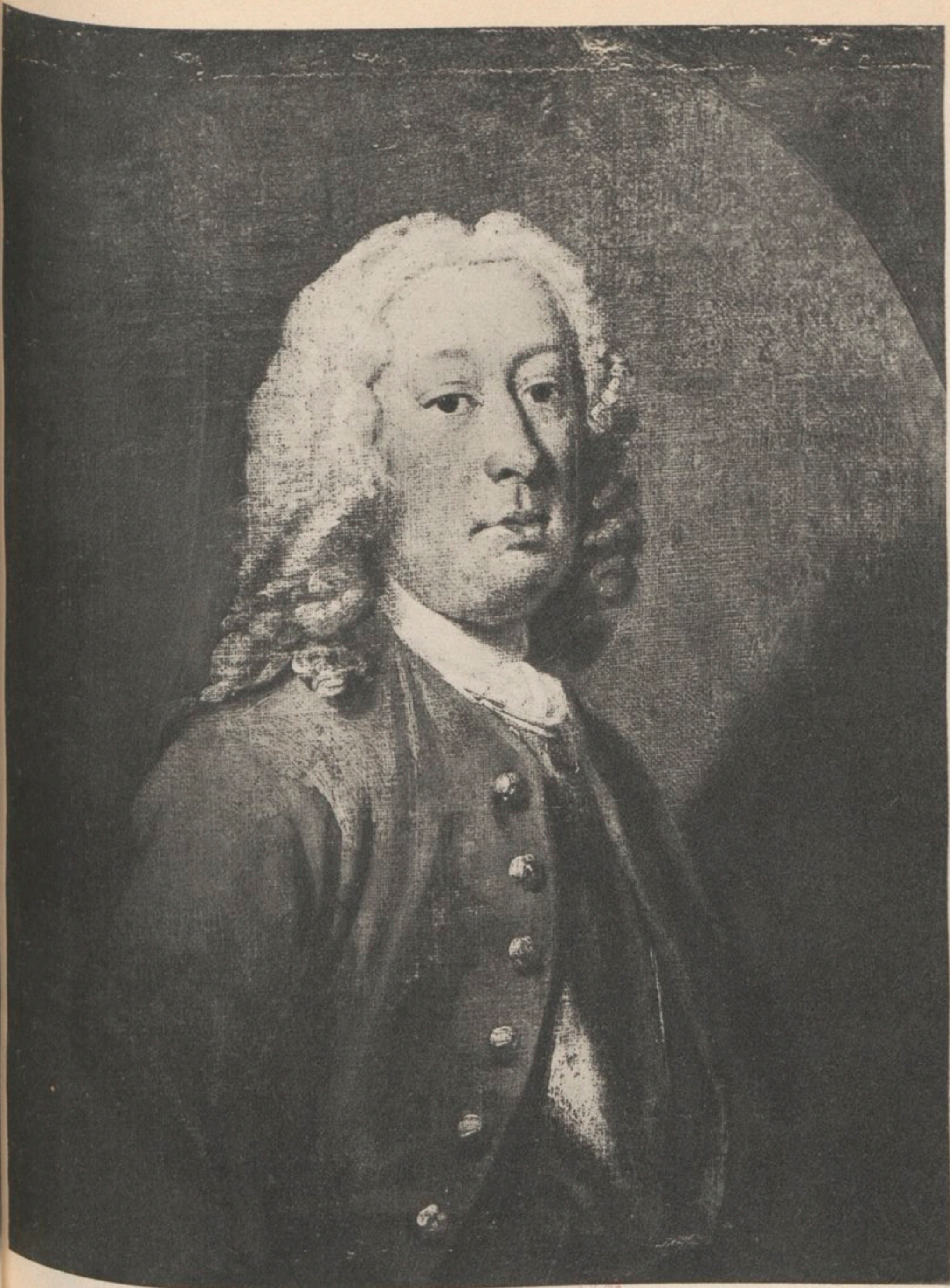
1. Portrait de l'artiste. (*National Gallery, Londres.*)
2. La sœur de Hogarth (profil). (*National Gallery, Londres.*)
3. Le maréchal Wade. (*National Gallery, Dublin.*)
4. Peg Woffington. (*Coll. Edward Tennant, Londres.*)
5. L'orateur Henley baptisant un enfant. (*British Museum, Londres.*)
6. La vendeuse de crevettes. (*National Gallery, Londres.*)
7. Miss Arnold. (*Fitzwilliam Museum, Cambridge.*)
8. L'enfant mort (dessin). (*British Museum, Londres.*)
9. Les six domestiques de Hogarth. (*National Gallery, Londres.*)
10. Les six domestiques de Hogarth (détail). (*National Gallery, Londres.*)
11. Portrait d'une dame. (*Coll. Sir Frederick Cook, Richmond.*)
12. Un Hogarth réputé. (*Musée de Besançon.*)
13. Travail et paresse (dessin pour la pl. IV). (*British Museum, Londres.*)
14. Travail et paresse (dessin pour la pl. IX). (*British Museum, Londres.*)
15. Travail et paresse (dessin pour la pl. X). (*British Museum, Londres.*)
16. La vie du libertin, scène II. (*Soane's Museum, Londres.*)
17. Le déjeuner (dessin original pour). (*British Museum, Londres.*)
18. Le banc (gravure, troisième état).
19. La porte de Calais. (*National Gallery, Londres.*)
20. Sarah Malcolm. (*National Gallery, Édimbourg.*)
21. James Quin. (*National Gallery, Londres.*)
22. La sœur de Hogarth (de face). (*National Gallery, Londres.*)
23. Portrait du capitaine Thomas Coram (gravure). (*British Museum, Londres.*)
24. Travail et paresse, pl. I (gravure). (*British Museum, Londres.*)
25. Travail et paresse, pl. IV (gravure). (*British Museum, Londres.*)
26. Travail et paresse, pl. VI (gravure). (*British Museum, Londres.*)
27. Travail et paresse, pl. VII (gravure). (*British Museum, Londres.*)
28. Travail et paresse, pl. IX (gravure). (*British Museum, Londres.*)

29. L'élection, scène IV. (*Soane's Museum, Londres.*)
30. Le poète malheureux (gravure). (*British Museum, Londres.*)
31. Une partie de musique. (*Fitzwilliam Museum, Cambridge.*)
32. La dénonciation. (*Coll. Fairfax Murray, Londres.*)
33. La vie du libertin, scène I. (*Soane's Museum, Londres.*)
34. La vie du libertin, scène III. (*Soane's Museum, Londres.*)
35. La vie du libertin, scène V. (*Soane's Museum, Londres.*)
36. La vie du libertin, scène VIII. (*Soane's Museum, Londres.*)
37. Rue de la Bière (gravure). (*British Museum, Londres.*)
38. Rue du Gin (gravure). (*British Museum, Londres.*)
39. Combat de coqs (gravure). (*British Museum, Londres.*)
40. Mrs Dawson. (*National Gallery, Édimbourg.*)
41. Le Révérend C. Churchill (gravure). (*British Museum, Londres.*)
42. John Wilkes Esq. (gravure état définitif). (*British Museum, Londres.*)
43. Crédulité, superstition, fanatisme (gravure). (*British Museum, Londres.*)
44. Les quatre âges de la cruauté, pl. I (gravure). (*British Museum, Londres.*)
45. Les quatre âges de la cruauté, pl. IV (gravure). (*British Museum, Londres.*)
46. Paul devant Félix (gravure).
47. La marche sur Finchley (gravure).
48. Comédiennes s'habillant dans une grange (gravure).
49. Sigismonde. (*National Gallery, Londres.*)
50. Le soir (gravure). (*British Museum, Londres.*)
51. La nuit (gravure). (*British Museum, Londres.*)
52. La congrégation endormie (gravure). (*British Museum, Londres.*)
53. La réunion moderne à minuit (gravure). (*British Museum, Londres.*)
54. Mariage à la mode, scène II. (*National Gallery, Londres.*)
55. Mariage à la mode, scène IV. (*National Gallery, Londres.*)
56. Mariage à la mode, scène V. (*National Gallery, Londres.*)
57. Mariage à la mode, scène VI. (*National Gallery, Londres.*)
58. La danse (Analyse de la beauté) (esquisse). (*South London Art Gallery.*)
59. Vie d'une courtisane, pl. VI (gravure).
60. L'auditoire souriant (gravure).











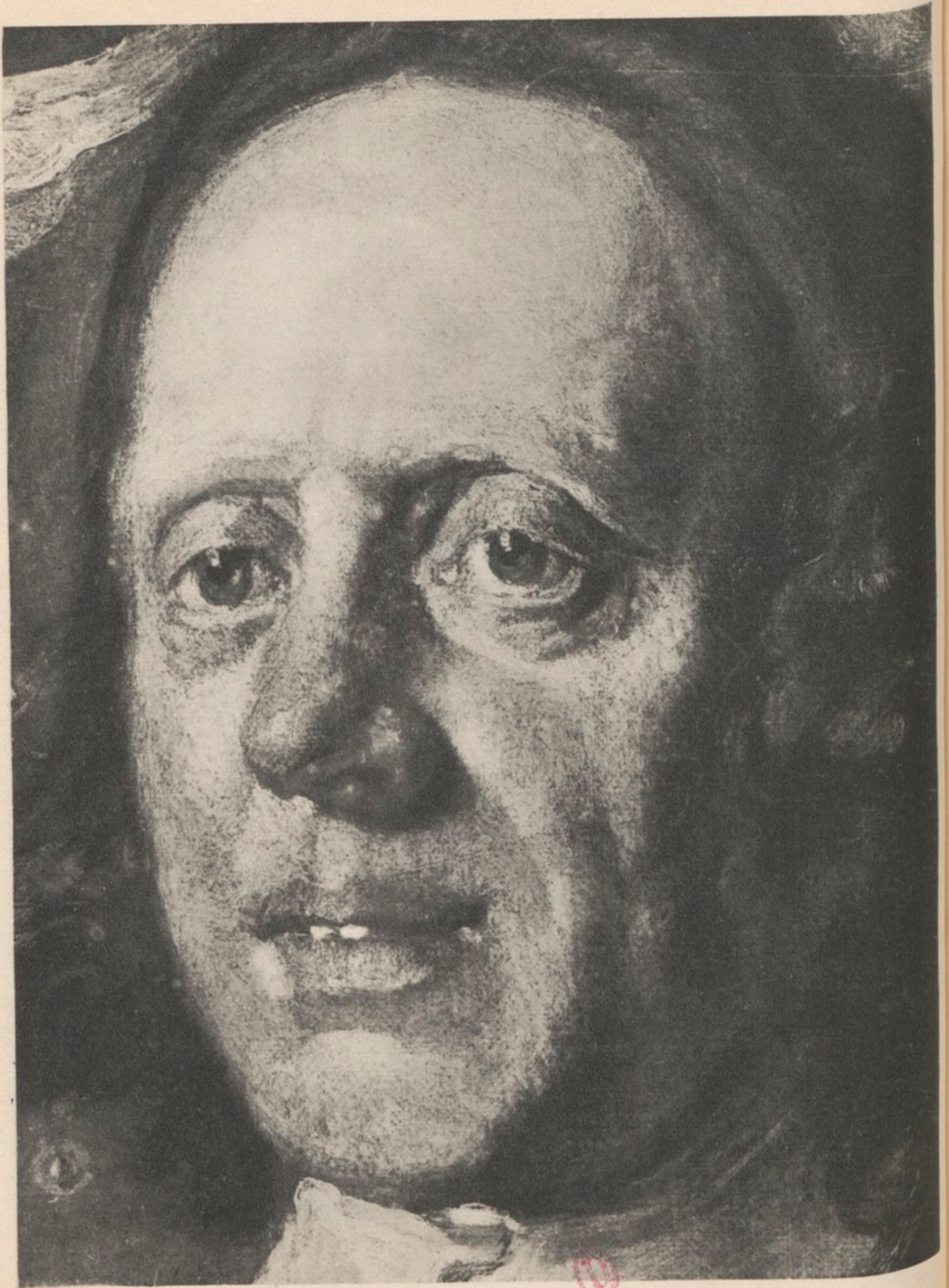




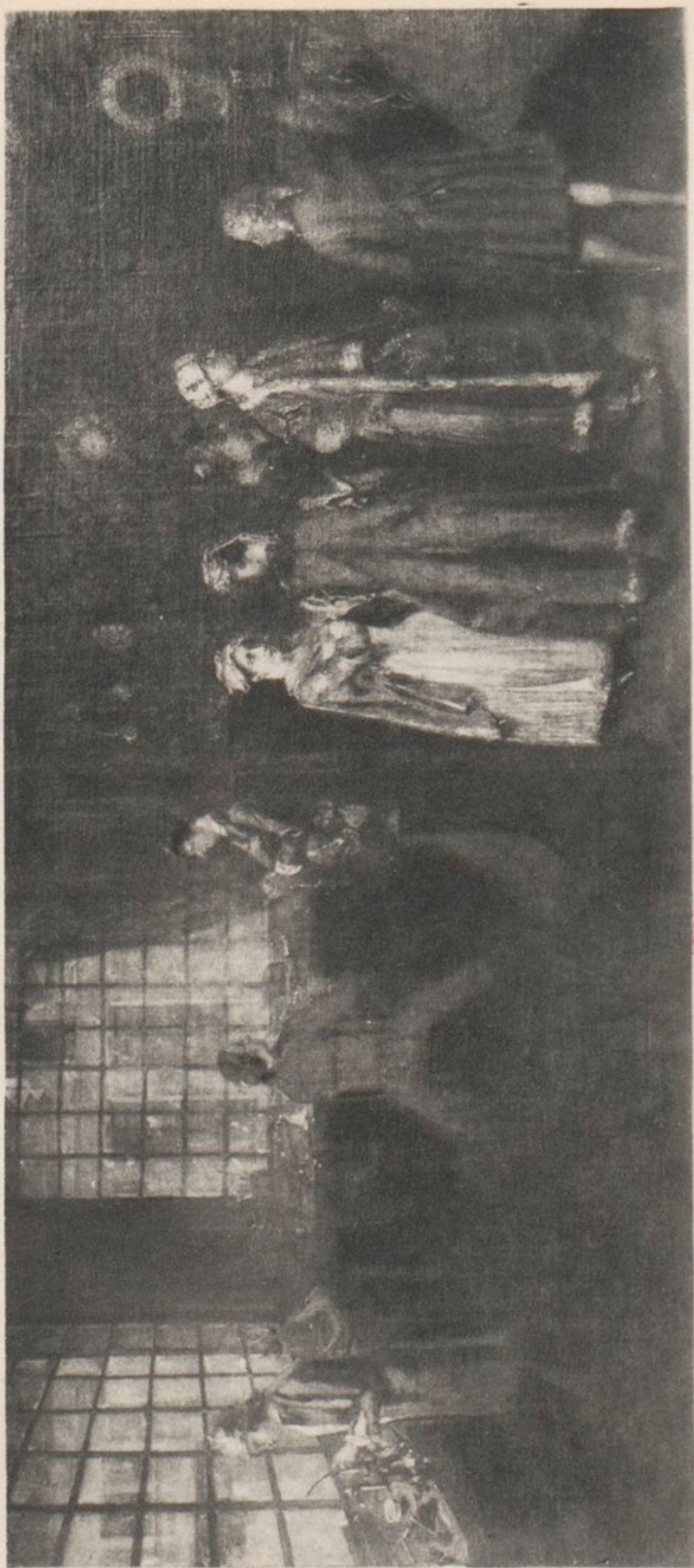






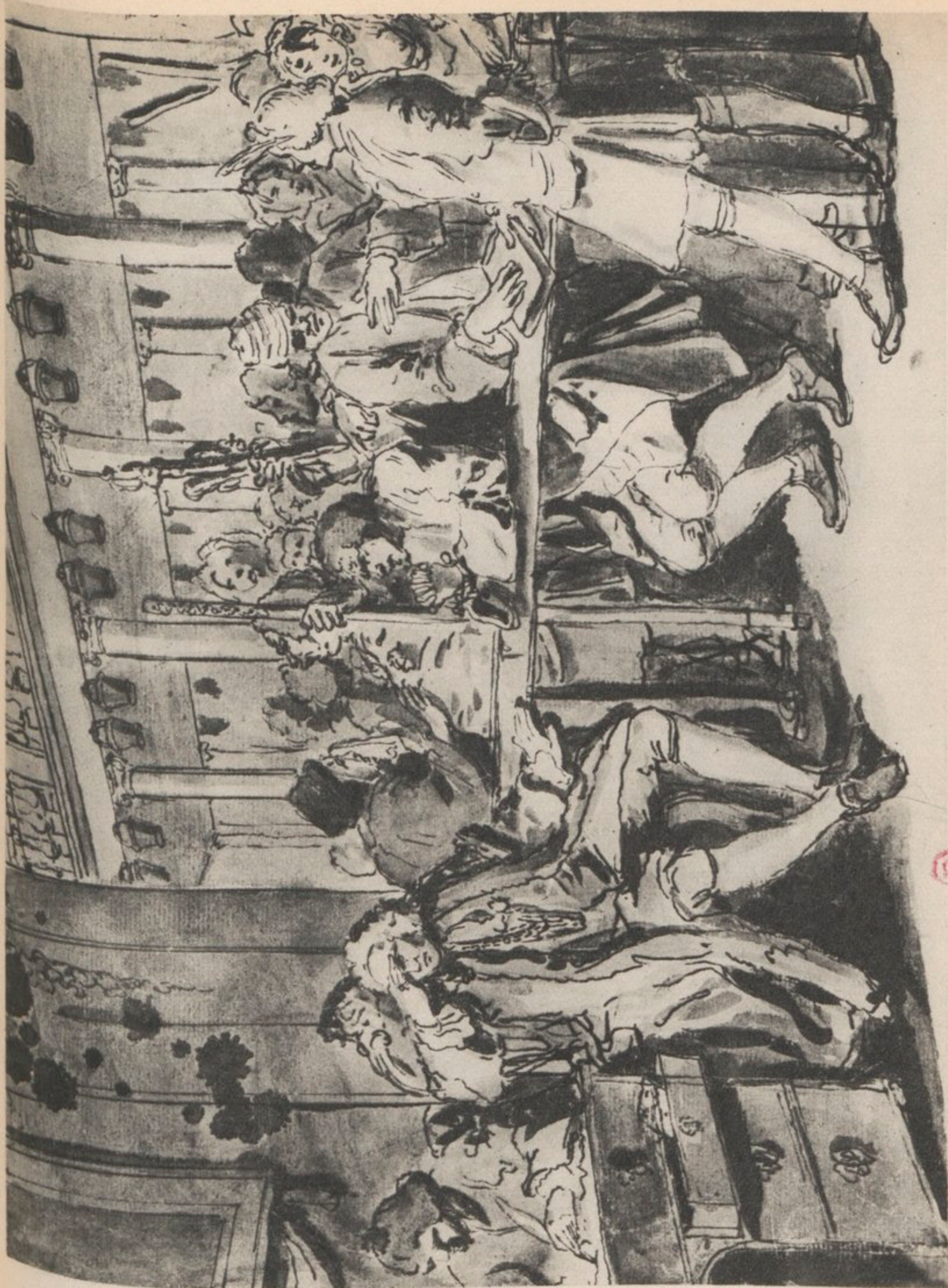




















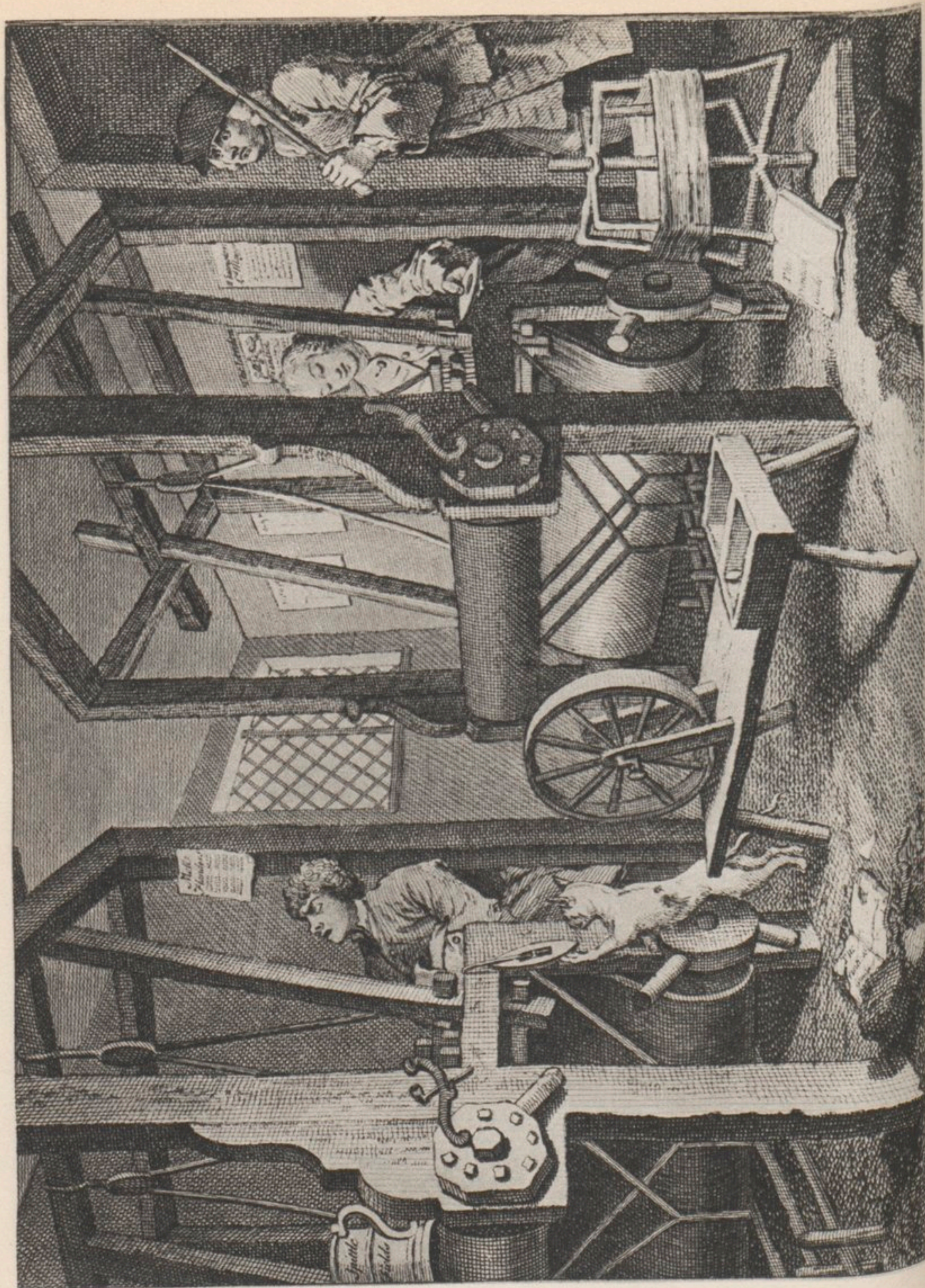




(D)

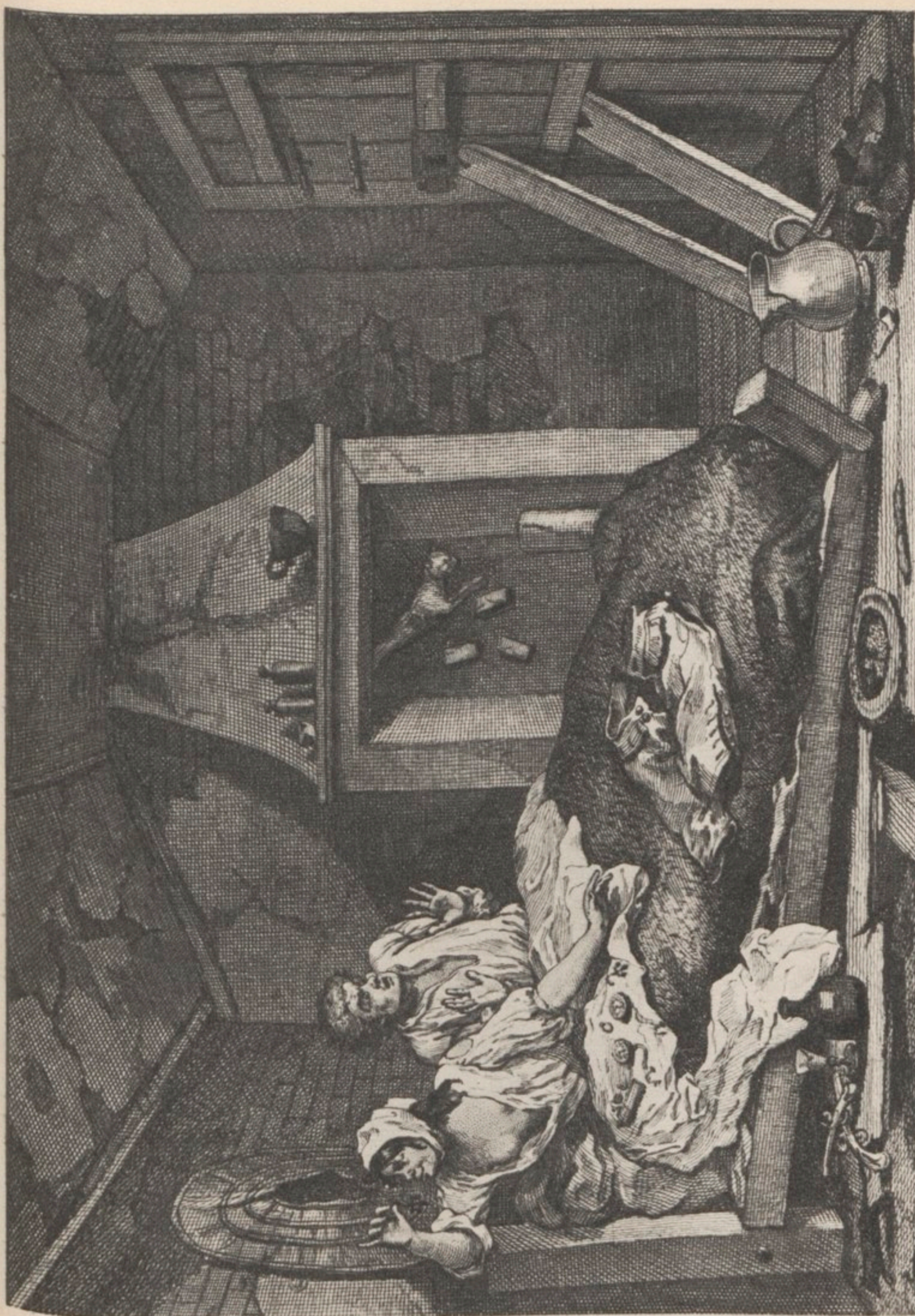










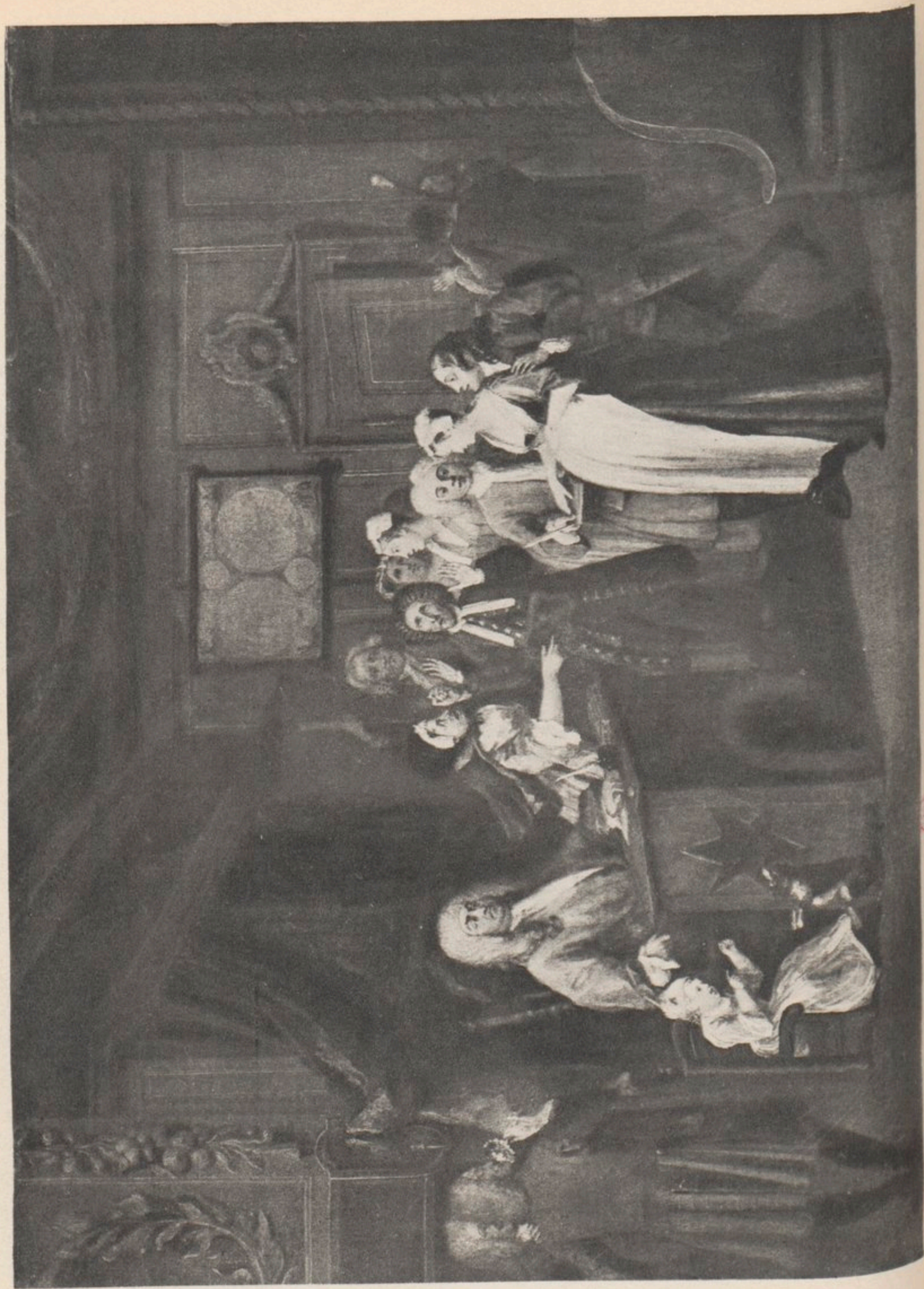


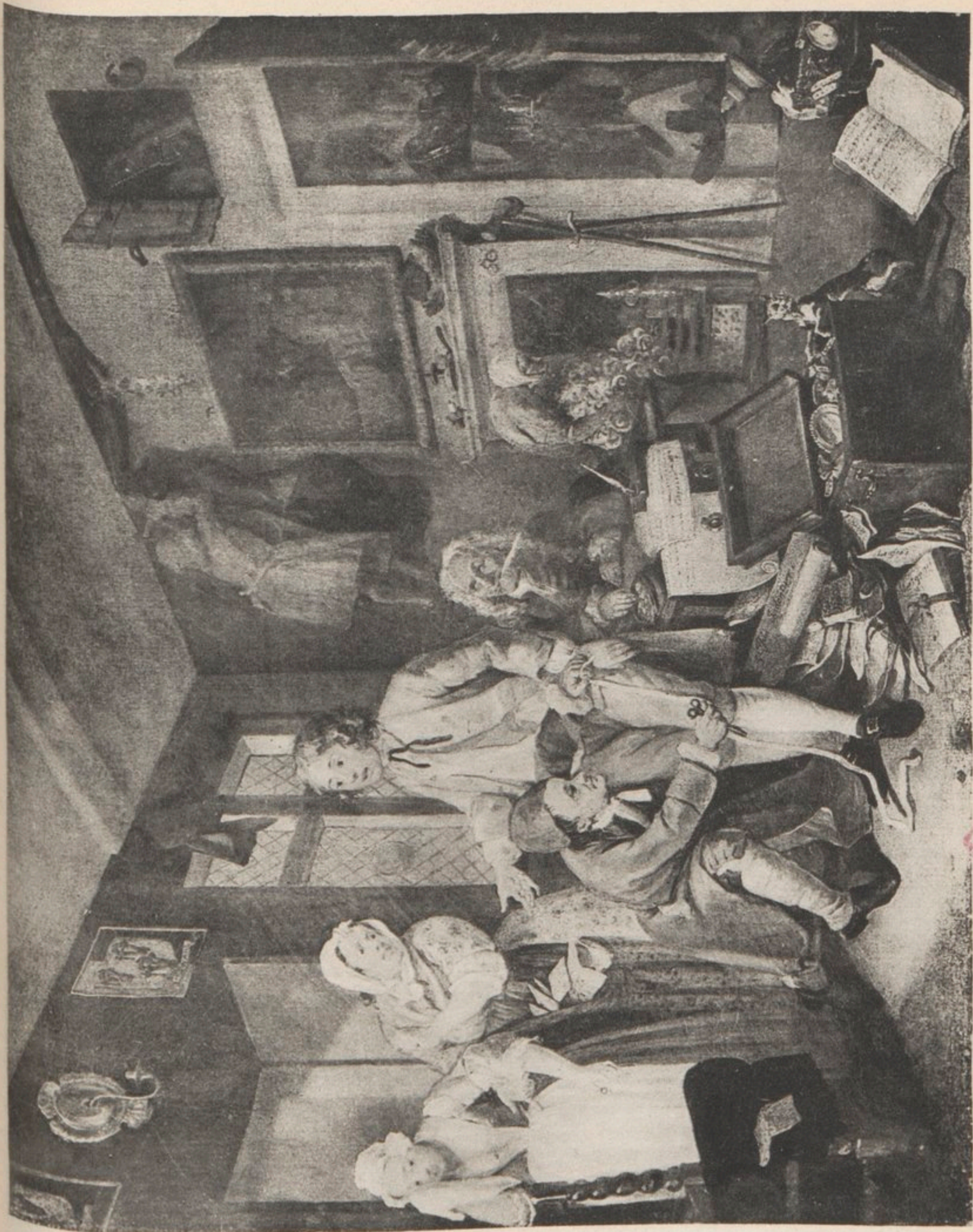






























(D)

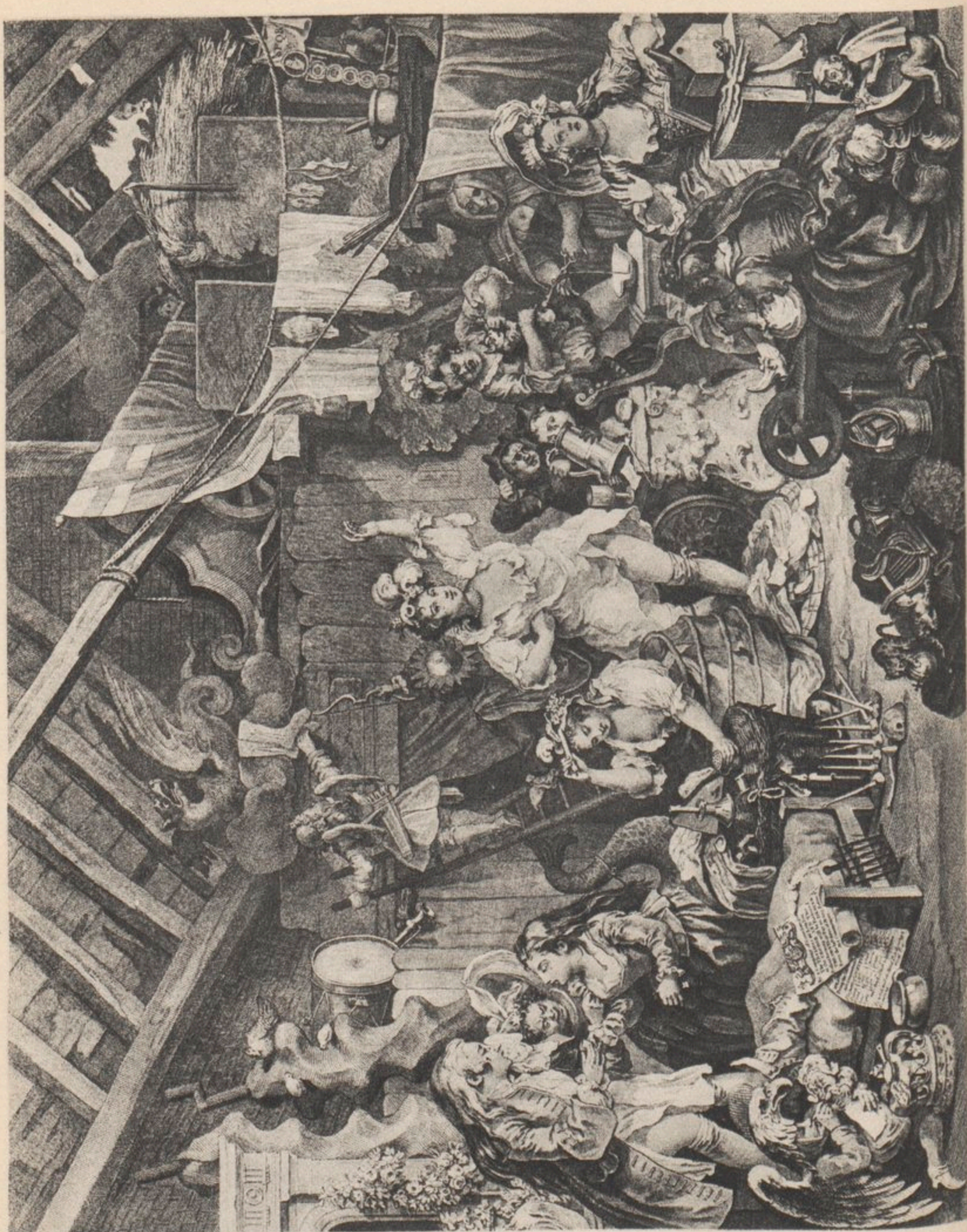








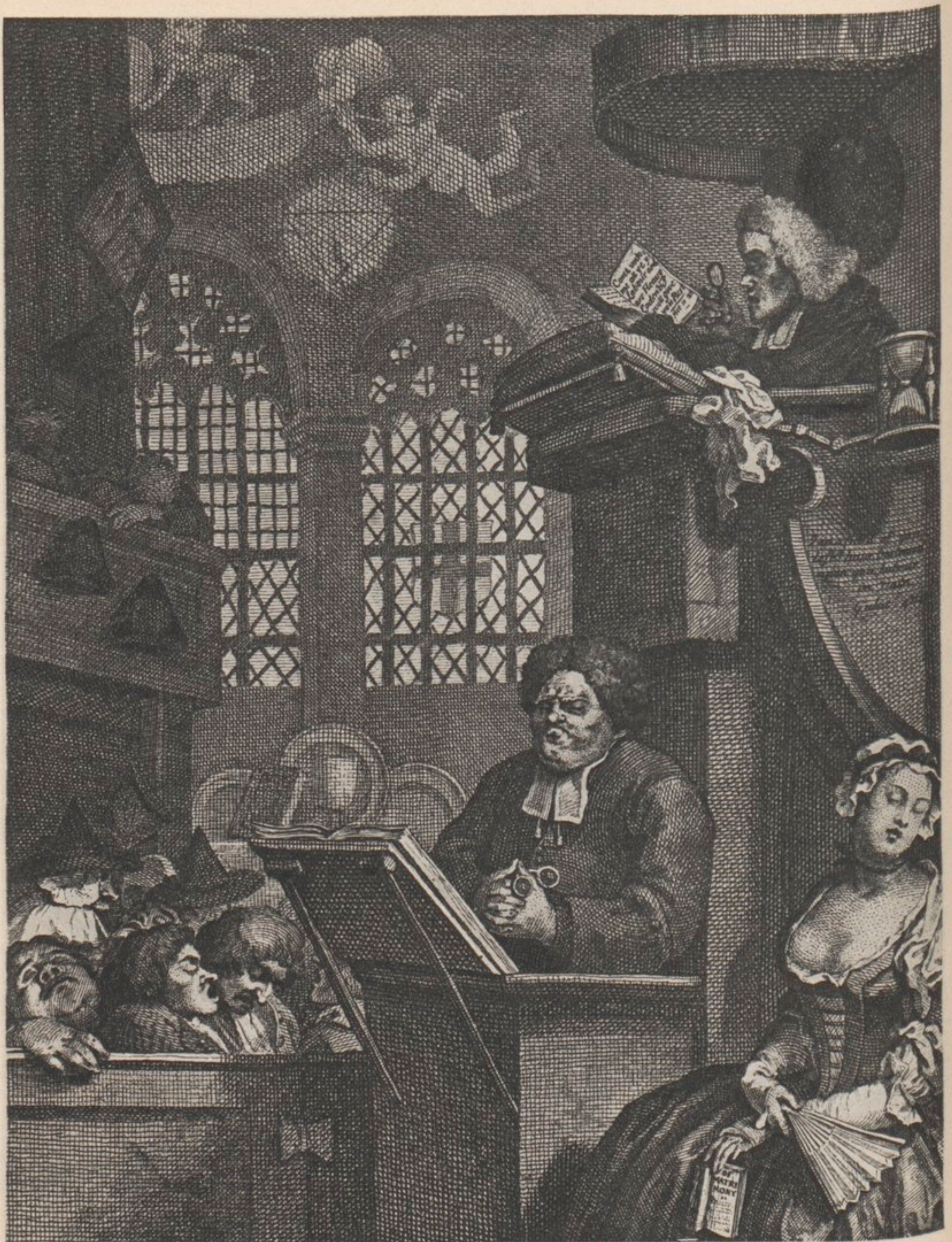




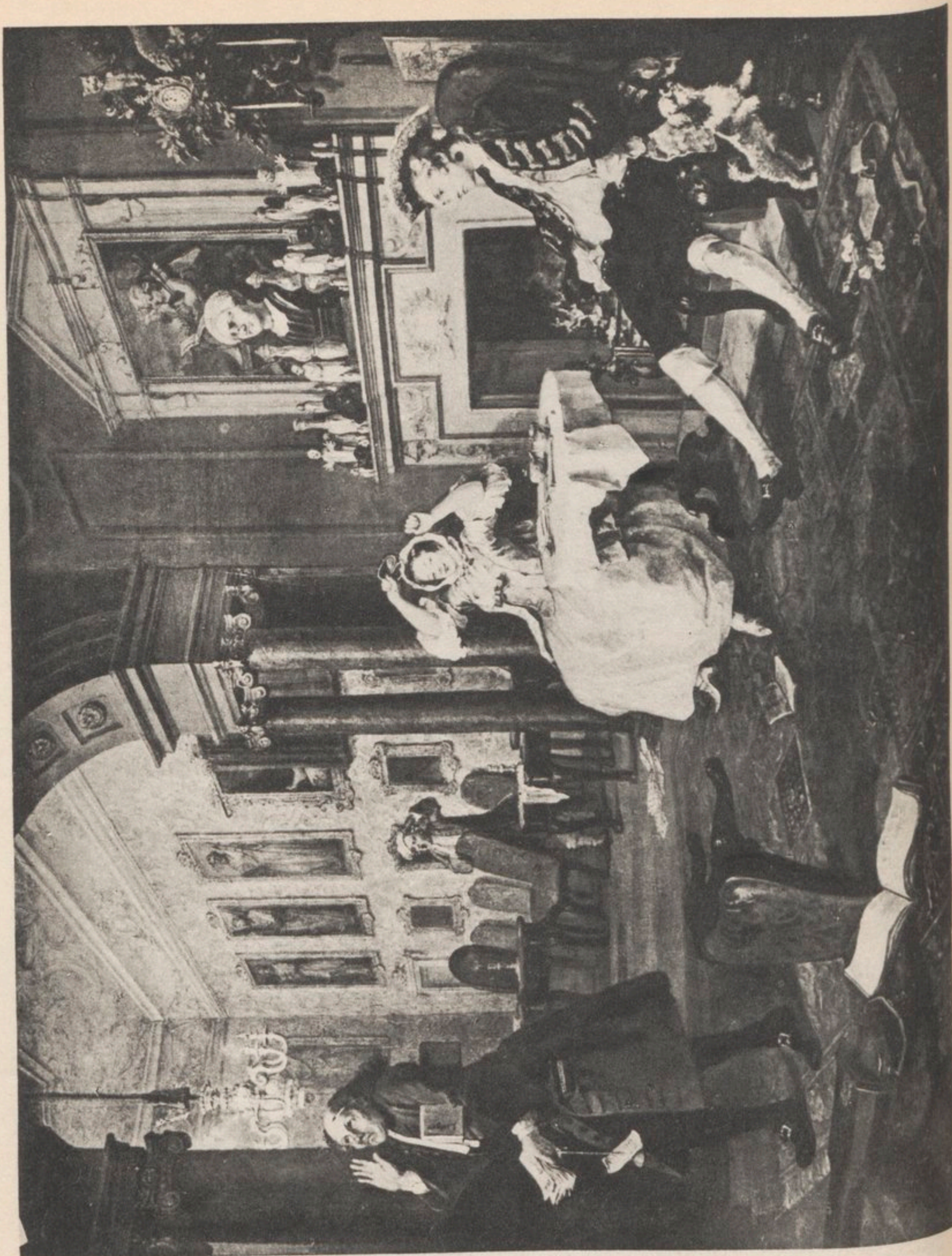




















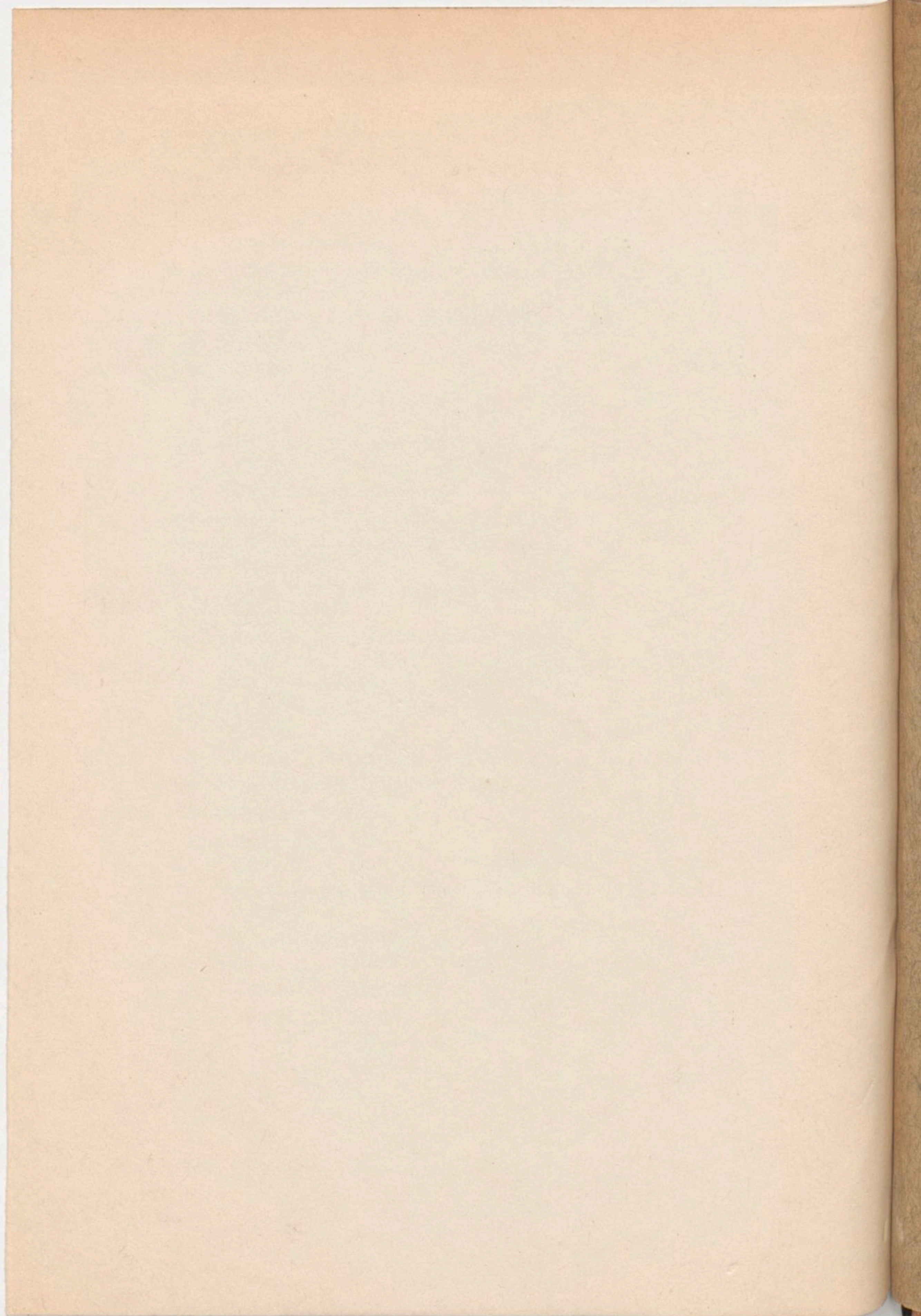


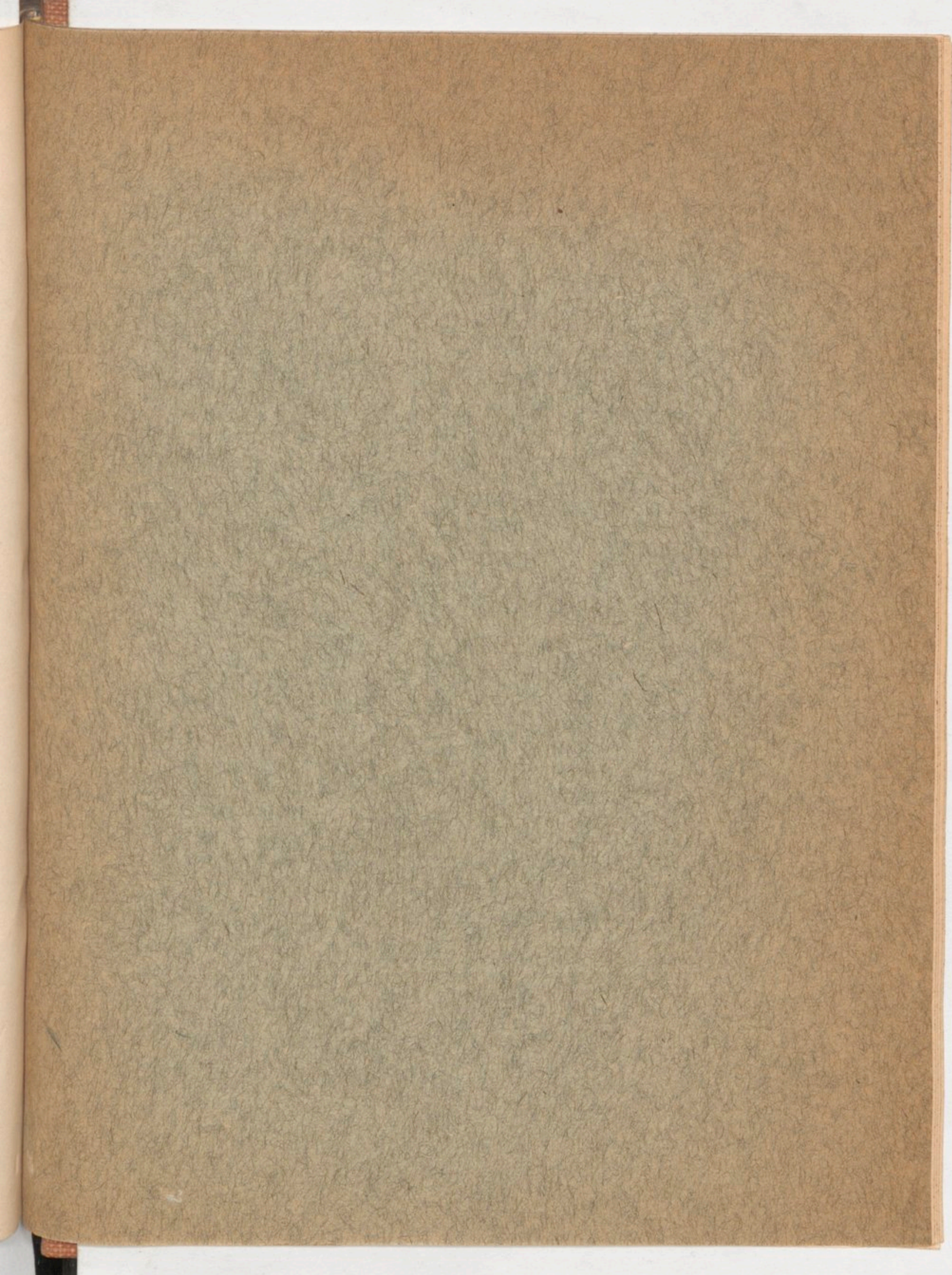


(D)

30. LE POÈTE MALHEUREUX.
31. UNE PARTIE DE MUSIQUE.
32. LA DÉNONCIATION.
33. LA VIE DU LIBERTIN, SCÈNE I.
34. LA VIE DU LIBERTIN, SCÈNE III.
35. LA VIE DU LIBERTIN, SCÈNE V.
36. LA VIE DU LIBERTIN, SCÈNE VIII.
37. RUE DE LA BIÈRE.
38. RUE DU GIN.
39. COMBAT DE COQS.
40. MRS DAWSON.
41. LE RÉVÉREND C. CHURCHILL.
42. JOHN WILKES.
43. CRÉDULITÉ, SUPERSTITION, FANATISME.
44. LES QUATRE AGES DE LA CRUAUTÉ, PL. I.
45. LES QUATRE AGES DE LA CRUAUTÉ, PL. IV.
46. PAUL DEVANT FÉLIX.
47. LA MARCHÉ SUR FINCHLEY.
48. COMÉDIENNES S'HABILLANT DANS UNE GRANGE.
49. SIGISMONDE.
50. LE SOIR.
51. LA NUIT.
52. LA CONGRÉGATION ENDORMIE.
53. LA RÉUNION MODERNE A MINUIT.
54. MARIAGE A LA MODE, SCÈNE II.
55. MARIAGE A LA MODE, SCÈNE IV.
56. MARIAGE A LA MODE, SCÈNE V.
57. MARIAGE A LA MODE, SCÈNE VI.
58. LA DANSE (ANALYSE DE LA BEAUTÉ).
59. VIE D'UNE COURTISANE, PL. VI.
60. L'AUDITOIRE SOURIAN.

1. PORTRAIT DE L'ARTISTE.
2. LA SŒUR DE HOGARTH (PROFIL).
3. LE MARÉCHAL WADE.
4. PEG WOFFINGTON.
5. L'ORATEUR HENLEY BAPTISANT UN ENFANT.
6. LA VENDEUSE DE CREVETTES.
7. MISS ARNOLD.
8. L'ENFANT MORT.
9. LES SIX DOMESTIQUES DE HOGARTH.
10. LES SIX DOMESTIQUES DE HOGARTH (DÉTAIL).
11. PORTRAIT D'UNE DAME.
12. UN HOGARTH RÉPUTÉ.
13. TRAVAIL ET PARESSE (DESSIN POUR LA PL. IV).
14. TRAVAIL ET PARESSE (DESSIN POUR LA PL. IX).
15. TRAVAIL ET PARESSE (DESSIN POUR LA PL. X).
16. LA VIE DU LIBERTIN, SCÈNE II.
17. LE DÉJEUNER (DESSIN ORIGINAL POUR).
18. LE BANC (TROISIÈME ÉTAT).
19. LA PORTE DE CALAIS.
20. SARAH MALCOLM.
21. JAMES QUIN.
22. LA SŒUR DE HOGARTH (DE FACE).
23. PORTRAIT DU CAPITAINE THOMAS CORAM.
24. TRAVAIL ET PARESSE, PL. I.
25. TRAVAIL ET PARESSE, PL. IV.
26. TRAVAIL ET PARESSE, PL. VI.
27. TRAVAIL ET PARESSE, PL. VII.
28. TRAVAIL ET PARESSE, PL. IX.
29. L'ÉLECTION, SCÈNE IV.
30. LE POÈTE MALHEUREUX.
31. UNE PARTIE DE MUSIQUE.
32. LA DÉNONCIATION.
33. LA VIE DU LIBERTIN, SCÈNE I.
34. LA VIE DU LIBERTIN, SCÈNE III.
35. LA VIE DU LIBERTIN, SCÈNE V.
36. LA VIE DU LIBERTIN, SCÈNE VIII.
37. RUE DE LA BIÈRE.
38. RUE DU GIN.
39. COMBAT DE COQS.
40. MRS DAWSON.
41. LE RÉVÉREND C. CHURCHILL.
42. JOHN WILKES.
43. CRÉDULITÉ, SUPERSTITION, FANATISME.
44. LES QUATRE AGES DE LA CRUAUTÉ, PL. I.
45. LES QUATRE AGES DE LA CRUAUTÉ, PL. IV.
46. PAUL DEVANT FÉLIX.
47. LA MARCHÉ SUR FINCHLEY.
48. COMÉDIENNES S'HABILLANT DANS UNE GRANGE.
49. SIGISMONDE.
50. LE SOIR.
51. LA NUIT.
52. LA CONGRÉGATION ENDORMIE.
53. LA RÉUNION MODERNE A MINUIT.
54. MARIAGE A LA MODE, SCÈNE II.
55. MARIAGE A LA MODE, SCÈNE IV.
56. MARIAGE A LA MODE, SCÈNE V.
57. MARIAGE A LA MODE, SCÈNE VI.
58. LA DANSE (ANALYSE DE LA BEAUTÉ).
59. VIE D'UNE COURTISANE, PL. VI.
60. L'AUDITOIRE SOURIAN.





LES ÉDITIONS RIEDER — PARIS-VI^e

MAITRES DE L'ART ANCIEN

COLLECTION DE VOLUMES IN-4^o POT

AVEC SOIXANTE PLANCHES EN HÉLIOGRAVURE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE T. L. KLINGSOR

GIOTTO par M. Brion

LES SCULPTEURS DE REIMS par L. Lefrançois-Pillion

ALBERT DURER par G. Jedlicka

PRUD'HON par R. Régamey

LES FEMMES PEINTRES DU XVIII^e SIECLE par Ch. Oulmont

LES BRUEGEL par F. Crucy

BOTTICELLI par A. Alexandre

LES CLOUET par A. Fourreau

POUSSIN par G. de la Tourette

PAOLO UCCELLO par Ph. Soupault

RIBERA par G. Pillement

LÉONARD DE VINCI par T. L. Klingsor

HUBERT ROBERT par P. Sentenac

PISANELLO par A.-H. Martinie

GUARDI par M. Tinti

PUGET par F.-P. Alibert

REYNOLDS par A. Dayot

NICOLAS FROMENT ET L'ÉCOLE AVIGNO-
NAISE AU XV^e SIÈCLE par Lucie Chamson

HOUDON par Elisa Maillard

PRIX : 20 FR.

